Werk

Label: Periodical issue

Ort: Mainz; Paris; Antwerpen

Jahr: 1836

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0018|log40

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Cæcilia,

eine Zeitschrift

für die

musicalische Welt

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten

Kunstverständigen und Künstlern.

(Achtzehnter Band.)

Heft 71.

Nebst Intelligenzblatt Nr. 70.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schotts Söhnen
in Mainz, Paris und Antwerpen.

1836.

Ausgegeben unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Aufgeschnittene oder beschmutzte Exemplare werden nicht wieder zurückgenommen.

Inhalt

dieses Heftes.

Allerlei über den heutigen Standpunct der Musik; von *J Fesky*. Fortsetzung. S. 129.

Beiträge zur Theorie der menschlichen Stimme in Verbindung des Stimm- und des Gehör-Organs: Hören wir auch durch die Eustachische Trompete? von *G. Nauendorf*. S. 147.

Fr. Schneiders Institut in Dessau; vom Musikdirektor *Wilke*. S. 156.

Recensionen:

I.) Geschichte der europäisch-abendländischen, oder unserer heutigen Musik; von *G. Kiesewetter*; rec. von Dr. *Ds*. S. 159 - 162.

II.) Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik. Nach den *Memorie storico-critiche* des Abbatte Giuseppe Baini, verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von *Franz Sales Kandler*. Nachgelassenes Werk, herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter*; rec. von Dr. *Ds*. S. 159 - 173.

III.) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Dargestellt durch *C. von Winterfeld*; rec von *Ebendemselben*. S. 159 - 183.

Siona, Auswahl klassischer Chorgesänge. Erstes Heft; angez. von Dr. *Zyx*. S. 198.

Dotzauer, leçons pour Violoncelle, suite III et IV; rez. von Dr. *Zyx*. S. 198.

Der Abend auf der Alp, von *A. Horstel*; angezeigt von *d. Bd.* S. 199.

Das arme Kind, Gedicht von *Otto Weber*, für eine Bassstimme, comp. von *Eduard Trauwitz*; angezeigt von Dr. *Aab*. S. 199.

Requiem von *Wencesl. Emman. Horac*; rez. von *G.W.* S. 220.

Allerlei

über

den heutigen Standpunct der Musik

von

J. Fesky.

Fortsetzung.

Eben, als ich das Cäciliaheft erhielt, worin mein früherer Aufsatz: *Allerlei über den heutigen Standpunct der Musik*, sich befindet, *) und an dessen Schlusse ich mich anschickte, „*über unsere musicalischen Zeitschriften*“ zu disseriren, — trat Theodor zu mir ins Zimmer.

Er kam aus der Oper *Zampa*, raisonnirte noch innerlich, und schien zur Mittheilung nicht im Geringsten aufgelegt. Ihm lag der Zampa im Kopfe, — mir die musicalischen Zeitschriften.

„Schweig' heute von deinen musicalischen Zeitschriften,“ — rief er endlich. „Ueber die Oper lass uns sprechen!“ —

*) Bd. 17, S. 217 — 232.

Dieser Ausruf schien mir kein *omen faustum;* ich schwieg, und beschloss, über die musicalischen Zeitschriften vorläufig noch zu schweigen. –

Also

Ueber Opern!

„Ihr Operncomponisten, die ihr unermüdlich neu fabricirt, und die sogenannten veralteten Dinge verachtet! — vertraut weniger der eigenen Kraft, studirt erst die Händelschen Opern, ehe ihr Opern schreibt.“ — — Das sind ungefähr die Worte des grossen Ungenannten, in dem Werke: „Ueber Reinheit der Tonkunst 2te Auflage, Seite 4 oder 5. – —

Siehe, liebes Publicum, eine Händelsche Oper habe ich gerade nicht bei der Hand; aber ein Opernbuch vom Jahre 1706 liegt vor mir. Aus diesem will ich Einiges zum Besten geben, damit die Componisten, die nach jenem Zeitgeschmacke Opern componiren wollen, entsprechende Dichtungen kennen lernen. –

Der Titel heisst: „*Die kleinmüthige Selbst-*
„*Mörderin Lucretia, oder: die Staats-Thorheit*
„*des Brutus. — Musicalisches Trauerspiel; auf*
„*dem Hamburg'schen Schauplatz aufgeführt.* –

Erste Handlung. Erster Auftritt. — *Tarquinius,*
„*Sextus, Collatinus, Trombeus, Brutus, Her-*
„*minius* mit einigen latinischen Fürsten und einem

„Trupp Soldaten, insgesammt mit entblösstem Ge-
„wehr, auf deren Ankunft *Turnus* gleich aus dem
„Bette springet und sich bewaffnet. — Introduction.
„*Tarq.* sucht, *Herm.* eiligst, *Sext.* bindet, *Collat.*
„fällt, *Tromb.* würget, *Brut.* schindet, Alle: Stürzt
„den Verräther.“ — Nun singt *Tarquinius*, nach-
dem *Turnus* gefunden, gebunden, gefällt, gewürgt,
geschunden und gestürzt ist, eine Arie: „Ich steige
„hohe Wolken an Und raube Jupitern die Blitze.
„Wo Titan auf und niedergeht, Wenn er sich
„um die Angel dreht, Zeigt mir der Ehre Purpur-
„sitze. *Da Capo.*“ — Noch ein Muster: Arie:
„*Brutus.* Schlagt Pauken, blasst Victoria, Kündt
„an der grossen Welt, Der Feind ist schon ge-
„fällt, Tei – ta – ra – ra, tei – ta – ra – ra.
„Der Hochmuth ward bekrieget, Der Römer Frei-
„heit sieget, Tei – ta – ra – ra, tei – ta – ra – ra.
„Schlagt Pauken, blasst Victoria.“ — —

Doch Scherz bei Seite, die heutige Oper, welche nächst der Conversations-Musik, den vorzüglichsten Einfluss auf die allgemeine musicalische Bildung ausüben dürfte, ist der Gegenstand manchen kleinen Haders. Die Frommen hassen, die Altgläubigen — ich meine die Anbeter Lotti's, Scarlatti's, Caldara's etc. — verachten, die Bach- und Händlianer belächeln sie; und dennoch ziehen Gebildete und Ungebildete schaarenweis nach Apollo's Tempel.

Ich bin kein enthusiastischer Verfechter Alles Neueren, aber auch kein blinder Verehrer Alles Alten.

Aber was soll ein angehender dramatischer Componist wohl in Händels Opern für Ausbeute finden? — Die Handlung selbst dreht sich meistens um alltägliche Liebesgeschichten. Eine Arie jagt die andere. Die meisten sind für die Kehlbravour der damaligen Sänger berechnet. Die Recitative sind äusserst trocken. — Ueberhaupt sind Opern gerade Händels schwächste Arbeit. Nur sehr selten erkennt man den grossen Genius, den man in seinen Oratorien fast nie vermisst.

Nicht mit Unrecht sind daher Händels Opern der Vergessenheit übergeben. —

Anders ist's mit Gluck, wiewohl es auch hier viel Menschliches giebt. Man denke nur an den Gesang des Oberpriesters in der Alceste: *O faretrato Apolline!* Ist das nicht eine wahre Leierkastenmusik? — Dessen ungeachtet wird man andernseits oft die Tiefe seines Gefühls bewundern müssen. Die Chöre: *Ah di questo afflitto regno* — und: *Misero Admeto!* der Alceste werden ewig schön bleiben. Seine Recitative entsprechen den meisten Anfoderungen. In Hinsicht des Accompagnements sind sie zwar mit Mozarts nicht zu vergleichen; denn man denkt unwillkührlich an: „*Don Ottavio! son morta*“ —. Den Händelschen Opernrecitativen jedoch bei Weitem vorzuziehen sind Glucks Arien! — — (Die Altbackenen werden mich steinigen!) — Man findet in ihnen Schönheiten, aber es wimmelt auch von Haarzöpfen, Allongeperücken und Schönpflästerchen; das Formelle sticht zu sehr vor. Es

klingt zwar recht rührend, wenn die Heldin 2 bis 3 mal die Stelle

wiederholt, aber man kann die Erinnerung an jene alte Köchin nicht unterdrücken, welche gar gemüthlich ihren Choral mit Schnörkelchen ausputzte, wenn sie die Abendsuppe kochte. Das schallte gar erbaulich durch den Schornstein, und die geräucherten Schinken und Würste tanzten vor Freude, wie die Steine von Orpheus Leier. —

Schrecklich, sage ich, schrecklich werden diejenigen über mich herfallen, welche Händel und Gluck ganz unbedingt anbeten, und deren Devise ist: Jeder Zoll ein Gott, jede Note ein Himmelreich. Leute, die der Sorte von Liebhabern gleichen, welche die langen Nasen ihrer Dulcinen für römische halten, denen selbst die — — — Schrecklich werden sie wüthen; doch das hilft nichts, die Sache *ist* einmal so. Freilich werden sie mir einzelne ausgezeichnete Pieeen entgegenhalten, z. B. das Schlummerlied des Orestes, das Duett zwischen Pilades und Orestes, mehre schöne Partieen der Iphigenia und Alceste, und rufen: Nun sieh', du standhafter Verbrecher, erkenne dein Unrecht und — büsse! —

Aber auch Rossini, Auber — eben *diese* nenne ich, weil sie immer die Zielscheibe der Altbackenen sind — haben manches Schöne geliefert, was der

Nachwelt werth sein wird. Darum prüfet Alles und das Beste behaltet! — Das sei der Wahlspruch beim Studium alter und neuer Meister! — Denn wir sind allzumal Sünder. —

Ich verwehre Niemanden das Studium Händelscher, Lotti'scher und Scarlatti'scher Opern; nur glaube ich nicht, dass Jemand durch sie einen Begriff von dramatischer Musik bekommen werde. Ich rathe jungen Componisten, Gluck'sche Partituren zu lesen; nur soll ihnen nicht eingebildet werden, eben weil es von Gluck, müsse auch Alles schön sein. Erheben doch Manche sogar Glucks Instrumentirung bis zu den Sternen. „Was hat er mit den wenigen Mitteln für Effecte gemacht!“ heisst es. — Die Effecte liegen nicht in den wenigen Mitteln, die liegen in der Idee, und wer keine Erfindungsgabe für Instrumentation hat, wird sie gewiss am Allerwenigsten durch das Studium Gluck'scher Partituren erlangen. Nur eine Veredlung des Gefühls kann durch das Studium alter Werke bewirkt werden; und darin wird mir wohl Jedermann beistimmen, dass man besser thut, wenn man zu diesem Zwecke Händelsche Oratorien wählt, als seine Opern. —

Was Form und Instrumentirung betrifft, so kann man in diesem Puncte nur von den Neueren lernen. —

Nachdem ich nun glaube, das Vorurtheil für die Alten wenigstens einigermasen wankend gemacht zu

haben, werden sie mir leichter in meinen Betrachtungen über die Neueren folgen. —

Wir zählen eine heroische, eine romantische, und eine komische Oper. Diese drei Classen finden sich aber selten unvermischt; und zwar die heroische nie. Das Erhabene leuchtet uns nur in einzelnen Momenten. — Die komische nicht oft — nur die romantische dürfte eine Ausnahme machen.

Dass diese drei Arten die Farben der drei musicalischen Nationen, nemlich der Deutschen, Franzosen und Italiener tragen, ist natürlich, bedingt aber keine neue Eintheilung. — Wirft man sie in einen Topf, so gibt es ein Gebräu, das aus Hefen, Flüssigem und Schaum besteht. Der Franzose schwimmt oben auf; der Deutsche hält sich am Boden; der Italiener nimmt die Mitte ein; nur ist diese in unserer industriösen Zeit etwas wässerig.

Betrachtet man die Sache aber noch etwas genauer, so findet man, ausser diesen drei Classen, doch noch eine vor, die am zahlreichsten existirt. Ich möchte sie die — — Unsinnige nennen. — Schon vor 60 bis 70 Jahren nahm man diess wahnsinnige Geschöpf in die Cur; und doch ist es bis jetzt nur um Weniges verständiger geworden.

Woran liegt das? — Der Componist sagt: Am Dichter! — Dieser ruft dagegen: Am Componisten: — und Andere meinen: Am Publicum. Die Schuld mag wohl an allen Dreien liegen; aber der Com-

ponist soll es in der Regel verantworten: — „Warum componirt er ein Gedicht, das den Anforderungen der Kunst nicht entspricht!“ heisst es. —

Die Leute, welche so raisonniren, haben Recht, — auch Unrecht.

Verfasst ein gewiegter Dichter ja einmal ein Opernbuch, so geschieht es nur *joci causa.* — Oder er denkt an sich — dann wird's gewöhnlich keine Oper. — Die meisten haben überdem keinen Begriff von einem musicalischen Texte, ich meine einem solchen, der angenehme Formen für den Componisten darbietet. Arien, Duette, Terzette etc. Finale sind einmal die Lichtpuncte der Oper; sie können nicht daraus verbannt werden, und müssen in sich abgeschlossen sein, ohne dass ihre Verbindung ein Potpourri gibt; Jedes muss ein Ganzes bilden. —

„O, das haben wir schon erfasst!“ rufen die Dichter: „Die Cavatine besteht aus zwei Theilen, die Arie aus dreien; im Finale dürfen wir Alles durcheinander werfen, wenn wir nur dafür sorgen, dass der Componist einen langsamen Mittelsatz und einen feurigen Schluss anbringen kann.“ — Das ist es aber eben, dass ihr dieses wisst! Kenntet ihr diese abgedroschene Form nicht, so würdet ihr vielleicht etwas Neues schaffen und, — wer weis! — anstatt der gewöhnlichen Nieten, das grosse Loos ziehen.

Ich erhielt einstmals ein Opernbuch, das wenigstens 76 Piecen enthielt. Da gab es Arien, Duette und Terzette; 2- und 3zeilige, in Menge; aber auch

andere von 5 bis 6 Strophen. Nicht wahr, hier wäre Gelegenheit gewesen neue Formen zu schaffen? — Aber die Musik wollte nicht; sie hat ihr eigenes Gesetz: — es heisst der Rhythmus, — ein Gesetz, das wir in allen seinen Theilen noch nicht ergründen konnten, wie das: warum sich die Nase mitten im Gesicht befindet. —

Was ist da zu thun? — Man möchte aus Verzweiflung sich selbst auf den Pegasus schwingen! —

Hören Sie aber meine Leidensgeschichte. Ich schrieb mir selbst mein Opernbuch. — Aber, wie fuhren die dichtenden Herren da auf! — Ein Professor der Mathematik verwies mich an sich und seine Algebra. — Ein Professor der Aesthetik erbot sich sogar mir mein Buch umzuschreiben; denn: die Musik wäre es werth, meinte er. — Es wurde nun umgeschrieben. Man höre und staune. Das Finale des ersten Acts wurde in vier Theile geschnitten, wovon ein Theil zur Introduction, der andere in den 2ten Act, der dritte und vierte in den 3ten Act geschoben wurde. Arien und Duette wurden aus einem Act in den andern geworfen und endlich noch eine lustige Person beigegeben und Dialog; nun war die Sache fertig. — Aber aus einem Zwerge wird kein Flügelmann, wenn man ihm auch ein paar Stelzen unterschiebt. So mit einer Geburt umgehen, heisst die Nase auf den H setzen. — Wiewohl sie sich da ausbilden könnte, so will sie doch nirgends anders als im Gesicht sitzen. —

Ad vocem lustige Person. Eine lustige Person hält man jetzt leider für ein nothwendiges Uebel in einer Oper. Wo möglich müssen auch noch eine Kirche, ein Festzug und eine Schlacht (zur Zeit sind die Emeuten Mode) darin vorkommen. Die erste Sängerin muss wenigstens zwei Arien und einen Geliebten haben. In der ersten Arie harrt sie des Geliebten, betet noch etwas — denn eine Preghiera macht sich gut. — Man hört Tritte. (Hat der eine Componist dieselben durch Hörner angedeutet, so thuts der andere weislich durch Oboen und Flöten.) „Er ist's! er ist's!“ ruft sie. Einem feurigen Allegro folgt ein wonneseliges Duett. — Der Vater kommt dazu, und zürnt, weil er sie an einen Lord versprochen hat. Das gibt ein gutes Terzett: zwei Liebende und einen Brummbär. — Die Seligen werden getrennt. — Es wird verwandelt; und damit das Publicum Abwechslung habe, kommt jetzt die lustige Person vor. — Man trinkt. (Trinklieder machen immer Effect, besonders in unserm durstigen Norden.) — Ein keifender Alter ist auch nationell und ein herrlicher Gegenstand, der Tragik aufzuhelfen. — —

Es ist wahr, die Oper hat nicht so viel Affecte zu ihrer Disposition als das Drama, aber man benutzt auch die brauchbaren zu wenig. Liebe ist ein schöner Gegenstand für die Musik; aber unsere Operndichter wissen auch fast gar nichts ohne Liebe auszurichten. Und das Schlimmste ist, dass sie nur eine Liebe zu kennen scheinen, nämlich die Geschlechtsliebe. (Die Franzosen suchen die Sache jetzt

dadurch picanter zu machen, dass ihre Liebhaberinnen verheirathet sind. Das Volk hat Raffinement!)

Was den Dialog betrifft, so leidet ihn die sogenannte heroische Oper (eigentlich die ernst romantische) durchaus nicht. Nichts ist widerlicher, als wenn Personen, die der natürlichen Sphäre ganz entrückt erscheinen, auf einmal zu reden anfangen. — Die gewöhnlich romantische, die komische und komisch-romantische duldet wohl den Dialog; doch muss auch hier das Wann und Wie berücksichtigt werden. In Aubers Liebestrank ist der Dialog allenfalls angebracht, in seiner Bajadere aber nicht. Diesen luftigen Personen steht das Singen besser, als das Reden an. — Endlich ist wohl der Styl das Bestimmende; und es ist am Ende gleich, ob Götter, Menschen oder Teufel agiren. —

Vor allen Dingen muss in der Oper ohne Dialog die Haupthandlung sehr einfach sein und vor den Augen des Publicums geschehen. Sie muss sich wo möglich auf einen einzigen Punct concentriren. Wie schön ist Mozart's Don Juan in dieser Beziehung angelegt. Die erste Scene ist zugleich der Grundstein des ganzen Gebäudes. Keine langweilige Exposition. (Dem Zeitgeschmacke war zwar auch hier nicht genug des Komischen, und man flichte — wie Winter in sein Opferfest den Pedrillo — in den Don Juan die Scenen mit den Gerichtsdienern, und dem Kaufmann Mertens ein; doch glücklicherweise verbesserte man Mozart's Meisterwerk nicht dahin,

dass man diese Leute singen liess! — Jetzt wendet sich schon Jedermann von den abgeschmackten Verbesserungen hinweg, um sich nicht den schöneren Genuss zu verderben.)

Die Haupthandlung muss, wie gesagt, in die Augen fallen; man will nicht nur wissen, sondern auch sehen, warum sich die Leute den Pelz zerreissen. Diese Bemerkung fasst alles Uebrige in sich, was man noch über die Handlung sagen könnte.

Dass so **wenige** Personen wie möglich dazu gehören müssen, ist eine Sache, die ihren Grund, ausser der Einfachheit welche die Oper verlangt, noch in andern Dingen hat, nämlich im Mangel an fähigen Sängern.

Ich komme zu den einzelnen Theilen der Oper, bemerke aber mit Entsetzen, dass mein Freund Theodor eingeschlafen ist.

Aber die Fortsetzung muss wieder verschoben werden, denn mein Freund gehört zu den Lautträumern und stört mich. Der Zampa spuckt ihm noch im Kopfe. — Er scheint sich wieder im Theater zu befinden. — Es ist schauerlich; man wird so wunderbar angeregt! — In Wahrheit — — ich **sehe** seinen eignen Traum, und theile ihn mit.

Es war ihm, als spräche aus den Blicken der unglücklichen **Alice** tiefe Trauer über ihr Geschick,

als Marmorstatue umherwandeln zu müssen, zumal sie noch zu der Ehre der Heiligsprechung gelangt war. Sie musste wandeln, und durfte, ohne ihrem Rufe zu schaden, Ringe trotz den Corsaren einziehen. — Die Scene im letzten Act erschien, und in dem Augenblick wo sie mit Zampa versinken wollte, hielt sie der Comtur zurück, und donnerte mit gewaltiger Stimme: „Das ist mein Geschäft! — Ich lag ruhig im Grabe, seit ich Don Juan beseitigt; aber der Quintengang im ersten Finale erweckte mich aufs Neue.“

Nun wurde Alicen auch die Zunge los, und sie bewegte dieselbe mit ganz vorzüglicher Virtuosität. „Grade dieser Quintengang“ tobte sie, „ist das Beste in der ganzen Oper; er ist neu, originell und entspricht ganz der Empfindung! — Glaube nicht, Comtur! dass ich mich von dir werde unterdrücken lassen; denn bin ich gleich stumm, bin ich gleich betrogen worden, wie Fenella, so ist mein Charakter doch ganz anderer, grösserer Art. Ja! bin ich gleich heilig gesprochen, so bin ich doch nichts weniger als zur Verzeihung geneigt, und schwer sollst du das Einmischen in meine Rache büssen!“

Der Corsar Zampa hatte sich unterdessen gedrückt. Anstatt seiner stand Fenella da, die für Auber das Wort nahm; denn auch sie hatte plötzlich die Sprache bekommen. „Warum tadelst du meinen Charakter!“ keifte sie Alicen entgegen: „Was erhebst du deine musicalische Hülle? — Hast du dich nicht meiner Effecte bedient? — Hast du nicht meine Formen

benutzt? — Worin spiegelt sich denn deine Grösse? — in den paar Posaunenaccorden?“ —

Nach und nach wurden immer mehr Gestalten sichtbar; Componisten, Theoristen, Philosophisten etc. Alles wogte in bunter Menge durcheinander. — „Was,“ rief der Eine: „was Form! Die alte Form ist die Beste. Bringt nur neue Ideen hinein, das ist gescheider, als wenn ihr alte Ideen in neue Formen kleidet!“ — — „Wegen der Form,“ meinte ein Anderer: „möchte ich den Componisten des Zampa nicht tadeln; doch kann ich die Mittel, welche er zur Darstellung der Empfindungen brauchte, nicht billigen. Mozart erweckte auch grausige Empfindungen; aber seine Töne bewegen sich stets in den Grenzen des Schönen, und das ist das erste Gesetz der Kunst. Herold hingegen häuft Töne zusammen, die nur durch ihren Uebelklang die Nerven erschüttern, — (der Octaven und Quinten nicht einmal zu gedenken.)“

„Meine Herren, sie sprechen von Quinten,“ rief ein Dritter (ich glaube es war ein Professor der Musik, der eben aus Berlin kam, wo er Vorlesungen in der Singakademie gehalten hatte:) — „Sie sprechen wohl von Quinten,“ fuhr er nachdrücklicher fort: „aber so Viel darüber schon geschrieben und gezankt wurde, ist man dem Dinge doch noch nicht recht auf die Spur gekommen. — Worin liegt ihr Uebelklang? — das blieb immer die Frage. — Ich glaube sie beantworten zu können. Ein Zufall verhalf mir dazu. Ich fand nemlich in einem alten

Lehrbuche des Generalbasses — welchen ich eifrig nachspüre, indem ich damit umgehe, eine Geschichte der Musik zu schreiben — nicht nur Regeln, welche die Fortschreitung zweier Octaven und Quinten, sondern auch die zweier Secunden, Quarten, Septimen etc. verbieten. Erlauben sie!“ — Und nun fing er an zu lesen, und las und las. Einer nach dem Andern entfernte sich, Keiner hatte noch das W a r u m erfahren, auch der Letzte ging ohne Hoffnung davon. Der Herr Professor hatte sich aber dermasen in die Quinten verheddert, dass er seine Einsamkeit gar nicht bemerkte. — Endlich schaut er auf, um auf den Gesichtern der Zuhörer die Wirkung seines Vortrags zu lesen. — Schreckliche Täuschung! er findet sich verlassen. — „Nun“ ruft er: „so liegt die Schuld nicht an mir, wenn sie nichts erfahren haben!“ —

„Nein, mein Freund“ (ertönte es von einer andern Seite, indem ein paar fremde Gesichter aus den Coulissen hervortraten:) „die Modulation beruht auf ewigen Naturgesetzen; denn wie Nord- und Südpol des Magnets einander anziehen, so berühren sich auch gewisse Tonarten. Ich will ein allgemeines Musiksystem schreiben, oder — dem Aehnliches, und die bisherige Lehre von der Verwandtschaft der Tonarten ganz umstossen. Tonika und Dominante, Dominante und Tonika! soll es da heissen. — Warum? — Nun wer alle Warum's in der Kunst beantworten kann, der möge eine Aesthetik schreiben; mir fehlt nur die Beantwortung eines einzigen, — hätte ich dieses nur erst gefunden, dann — — — Ja, dann

wären auch alle übrigen leicht beantwortet. — Also Nord und Süd, Tonika und Dominante; — — die Natur hat dieses Verhältnis sogar in die Menschenstimmen gelegt; z. B. Bass, Tonika. Tenor, Dominante. Alt, Tonika. Sopran, Dominante.“

Die Theoretiker sagen: *G*-dur ist dem *C*-dur verwandt, weil es sich nur in einer Stufe, dem fis, davon unterscheidet, und ist darum dem *C*-dur näher verwandt als *D*-dur, weil dieses das *Subsemitonium* h, jenes aber nur einen unbedeutenderen Ton, nämlich das f verändert. — Thorheit! — Suchet die Ursachen in der Wahlverwandtschaft. —

Was bedürfen die Leute überhaupt nicht Alles, um eine Tonleiter zu erklären! — Erstens das Monochord, um zu beweisen, dass die Octave sich wie $\frac{1}{2}$, die Quinte wie $\frac{2}{3}$, und die Quarte wie $\frac{3}{4}$ zur ganzen Seite verhalten. — Zweitens die Sympathie der Töne, um jedem dieser natürlichen Grundtöne eine Terz und Quinte zutheilen zu können. — Nun setzen sie die Töne der Reihe nach hintereinander, und rufen: Wie wunderbar! Da ist die natürliche Tonleiter! — Manche hören aber, ausser der Terz und Quinte, auch noch die kleine Septime, oder vielmehr einen Ton der mehr als die grosse Sexte und weniger als die kleine Septime ist, von Kirnberger i genannt, mitklingen, — dann die diatonische, und endlich die chromatische Scala. (Was kann man nicht in einem Tone alles hören? Habt nur vor allen Dingen Phantasie, ihr Leute!) Die übrigen Töne, ausser Terz und Quinte, beachten die Herren aber natürlich nicht,

und nehmen nur was sie brauchen. Die Sache erscheint dann doch gelehrt. *)

Auf ähnliche Weise verfährt Koch in seinem Werke: Versuch einer Anleitung zur Composition. Er leitet den $\frac{5}{4}$- Accord $\overset{d}{\underset{g}{c}}$ aus einem Grund-

accorde $\overset{\begin{matrix}e\\a\\f\\d\end{matrix}}{\underset{g}{h}}$ her! Diese zusammengestellten Terzen nennt er einen Undecimenaccord, lässt die Töne h, f, a aus, und der Quintquartenaccord $\overset{c}{\underset{g}{d}}$ oder $\overset{d}{\underset{g}{c}}$ ist da! — O Systeme!!**) — Machen doch Einige sogar die Tonart *a*-moll zur blosen Nebentonart von *C*-dur, weil es nicht recht in ihr Mitklingungs-System passt! Die Leute haben Raffinement!“ — —

Mehre Geister verstorbener und lebender Componisten wurden jetzt auf der Bühne sichtbar. Der Theoretiker verstummte. (Ich hielt es auch für die höchste Zeit.) Auch die Tonsetzer entschwanden schnell wie sie gekommen. Maria Weber's Geist verrauchte mit einer sehnsüchtigen None; Auber liess den Nachhall einiger lieblichen Barcarolen zurück. Von Herold's Geist blieb nichts. – Aber der Comtur, welcher wieder im Hintergrunde auf seinem Pferde erschien, wurde dagegen grösser und grösser. — Bald schien er, Mozart selbst zu sein, das Pferd der Pegasus. Und indem es sich nun mit ihm in die Lüfte

---

*) Gfr. Weber. Theorie, Anmerkung zu § III, zu § IV, zu § X, zu § 99.

**) Ebend. I. Bd. S. X – XII, S. XLIII, dann Anm. zu § IV. zu § X, von S. 21 bis 24, S. 269 u. a. m.

schwang, erklang die ganze Erde von seinen Melodieen. — Freundlich schauten Haydn und Beethoven nach; — einige Italiener ärgerten sich.

Da nahm Beethoven seine Leyer und klimperte ein drolliges Scherzo.

Die armen italischen Teufel liefen wüthend davon.

Mein Träumer selbst musste lachen und — — erwachte.

Fortsetzung folgt.

Beiträge
zur
Theorie der menschlichen Stimme *)

von

Gustav Nauenburg.

Sechster Beitrag.

Ueber die Verbindung des Stimm- und des Gehör-Organes.

— Hören wir auch durch die Eustachische Trompete?

Der Mensch muss, um sprechen und singen zu können, seine eigenen Laute und Töne hören. Dies Band zwischen Stimme und Gehör ist so eng, dass man das Hörorgan für das Stimmorgan unentbehrlich nennen kann. So wie das Gefühl uns die Gestalt und Dichtigkeit der Körper lehrt und die Irrthümer des Auges verbessert, so lernen wir mittelst des Gehörs unsere eignen Laute und Töne unterscheiden, um nicht aufs Ungefähr Töne von uns zu geben, von welchen wir keine deutliche Vorstellung

*) Vergleiche *Cäcilia I*, S. 81; IV, S. 155, 229; VIII, S. 146.

hätten. Die von Geburt an Taubstummen geben hiervon einen Beweis. Ihre Unfähigkeit zu sprechen und zu singen, hängt in der Regel nicht von einem Fehler des Stimmorganes, sondern von der angebornen Taubheit ab, wodurch sie des Mittels beraubt sind, die Functionen des Kehlkopfs vernehmen zu können, welche zur Erzeugung der Stimme erfordert werden. Lernen sie auch sprechen, so fehlt ihnen immer die Modulation der Sprache.

Ueber die Communication des Stimm- und des Gehör-Organes sind nun die Physiologen verschiedener Meinung. So lang man das Dasein der Eustachischen Trompete nicht kannte, glaubte man allgemein, dass der Mensch die eignen Laute und Töne nur mittelst des äusseren Ohres percipire; nachdem man aber durch genauere anatomische Versuche entdeckt hatte, dass die Luft, welche die Trommelhöhle ausfüllt, durch diese Eustachische Trompete mit der Atmosphäre in Verbindung steht, nahm man an, die Schwingungen der Luft würden nicht allein durch den äussern Gehörgang, sondern auch durch die Eustachische Trompete, bis in die Pauke fortgepflanzt; so dass auch durch diesen Weg das Paukenfell und die Gehörknochen in eine zitternde Bewegung gesetzt, und so jener sinnliche Eindruck durch den Gehörnerven erweckt werden könne.

Diese Theorie blieb bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts unangefochten, und erhielt durch ihr Alter ein glaubhafteres Ansehen.

Ganz entschieden trat in Deutschland zuerst Köllner gegen diese Ansicht auf; er bemühte sich, zu beweisen, dass die Eustachische Trompete ihrer Einrichtung und Natur nach gar nicht geschickt sei, Schallstrahlen in die Trommelhöhle zu führen; nach seiner Meinung dient die Trompete nur zur Ausführung und Ableitung der überflüssigen Schallstrahlen, welche durch das äussere Ohr dem Hörorgane zugeführt worden sind.

Cesar Bressa und Jacopi in Pavia glaubten aber im Gegentheile beweisen zu können, dass die eigne Stimme gelange durch die Trompete und durch das äussere Ohr zum Labyrinthe. Die Bildung des Eustachischen Kanals aus knöchernen oder knorplichen, oder aus beiden Massen zusammengesetzten Wänden, welche fähig sind, die Schallstrahlen aufzunehmen und fortzupflanzen; seine Richtung von aussen nach innen, von oben nach unten, die Stellung seiner untern Oeffnung hinter dem weichen Gaumen, über dem Kehlkopfe, wodurch er die aus dem letzten kommenden Laute recht unmittelbar aufnimmt; die Stellung seiner oberen Oeffnung unmittelbar dem Paukenfelle gegenüber, wodurch bewirkt wird, dass die Laute, welche mittelst der Trompete das Paukenfell erschüttern, von diesem durch das ovale und runde Fenster zum Labyrinthe gelangen — alle diese Umstände beweisen, (sagt Bressa) dass der Nutzen der Trompete nicht blos in der Erhaltung des Gleichgewichts der Paukenluft mit der äussern zu suchen sei, sondern dass sie jenen weit wesentlichern haben müsse.

Die Meinungen der Physiologen blieben getheilt, bis der Franzose Perolle durch einen sinnreichen Versuch den quaest. Gegenstand in ein — scheinbar — helleres Licht setzte. Dieser Versuch bestand darin, dass man eine kleine Taschenuhr tief in den Mund steckte, und zwar mit der Vorsicht, dass sie weder den harten Gaumen, noch die Zähne, kurz, keinen festen organischen Theil berührte. Wider alle Erwartung spürte man auf diese Art von dem Schlage der Uhr nicht die geringste Empfindung, welches doch hätte geschehen müssen, wenn die Schwingungen der Luft durch die Trompete fortgepflanzt werden könnten. Die angesehensten Physiologen nahmen nun als eine entschiedene Wahrheit an, die Eustachische Trompete führe keine Schallstrahlen in die Trommelhöhle. Namentlich suchten Autenrieth und Kerner durch die vergleichende Anatomie zu beweisen, es gebe, ausser den Zähnen, Kopfknochen und dem äussern Gehörgange, keinen dritten Weg, auf welchem Schallstrahlen zum innern Ohr gelangen; und auch der neuste Bearbeiter dieses Gegenstandes, Prof. Dr. Fischer, sagt in seiner lesenswerthen Abhandlung (Morgenblatt No. 192, 1835) „Ueber das Hören vermittelst des Tastsinns“: — „Dass man durch „Mund und Nase hört, ist sprüchwörtlich geworden, „und man glaubte mannigfach in der Eustachischen „Röhre, durch welche die Luft der Trommelhöhle „mit der Mundhöhle communicirt, eine leichte Er„klärung dieser Erscheinung gefunden zu haben. „Die schon im vorigen Jahrhundert vom Franzosen

„Perolle angestellten Versuche haben jedoch den völ-
„ligen Ungrund dieser Erklärung erwiesen.“

Als Autodidact der Gesangskunst war es von jeher mein ernstes Bestreben, die Gesanglehre in eine nähere Beziehung zur Physiologie zu stellen. Die Ergebnisse meiner bisherigen Forschungen haben selbst bei Physiologen einige Aufmerksamkeit gefunden; und ich bin fest überzeugt, dass für die Theorie der Gesangskunst und für die Theorie der Stimme insbesondere nur auf physiologisch-akustischem Wege eine unwandelbare Basis gewonnen werden kann. Den Resultaten der Physiologie gestehe ich aber nur dann objective Gültigkeit zu, wenn die Experimente am todten Organismus mit den Functionen im lebenden Körper homogen sind und gleiche Wirkung hervorbringen. Wo ich selbst prüfen kann, da erkenne ich keine Autorität an; und so muss ich auch nach reiflicher Prüfung die Resultate der Physiologen im Betreff des quaest. Gegenstandes für einseitig und falsch erklären.

Gehör- und Stimmorgan stehen nicht blos durch das äussere Ohr, die Zähne und Kopfknochen, in einer Verbindung, sondern auch vorzugsweise durch die Eustachische Trompete. Perolle's Experiment ist falsch angestellt und beweist durchaus nicht, dass die Trompete keine Schallstrahlen zum Labyrinthe führe.

Dass die Zähne und Kopfknochen Schalleindrücke dem inneren Ohre zuführen, beweisen folgende schon bekannte Experimente:

Man nehme eine Taschenuhr mit dem Griffe zwischen die Zähne, verstopfe Nase und Ohren, und man wird den Schlag der Uhr ganz deutlich vernehmen. Die Beobachtung über die Empfindlichkeit der Zähne für Schalleindrücke erwähnt schon Boerhave; Jorissen und Winkler stellten an Schwerhörenden Versuche an, welche dasselbe Resultat ergaben. Jorissens Vater, ein Kaufmann in Wesel, ward schwerhörend; er fand, dass er die Töne eines Klaviers durch einen an den Resonanzboden gestemmten und zwischen den Zähnen gehaltenen thönernen Tabakspfeifenstiel vernehmen konnte. Hierauf versuchte er, ob er, vermittelst der Zähne, auch Worte vernehmen könne; auch hierzu leistete ihm eine thönerne Tabakspfeife treffliche Dienste. Auch vermittelst eines Trinkglases bezog er Mittheilungen, indem er den Rand des Glases an die Zähne hielt, und in das Glas hineinsprechen liess. —

Die Fortpflanzung des Hörens durch die Kopfknochen ist ebenfalls ausser Zweifel gesetzt. Man verschliesse Mund, Nase und Ohren, halte eine Taschenuhr fest an die Stirne, an den Nasenknochen etc. und man wird ganz deutlich selbst den schwachen Gang der Uhr vernehmen. Ja man vernimmt sogar bei verschlossenen Ohren die leise Sprache gegen den Scheitel; eine Thatsache, die ebenfalls längere Zeit bekannt ist; schon im *Corpus juris*

Cod. Lib. 6. Tit. 22. Const. 10,

wird auf die Autorität eines Juventius Celsus hin bemerkt: es gebe keinen Tauben, der gar nichts

höre, wenn man gegen sein Gehirn spreche, (*si quis supra cerebrum loquatur*). — Samuel Stryck in seinem

Tractatus de jure sensuum, diss. 4.

führt, nach Caspar Schotts Zeugniss, das Sprechen gegen den Scheitel als ein Mittel an, dessen ein Priester sich bediente, um noch zu Sterbenden, denen bereits das Gehör vergangen, zu reden. (S. Morgenblatt No. 193, 1835.)

Wenn nun aus den angeführten Experimenten hervorgeht, dass sowohl die Zähne als auch Kopfknochen fremde Schalleindrücke zum Gehöre bringen, so folgt wohl auch daraus um so mehr, dass die Schallwirkungen der eignen Stimme durch diese Theile dem eignen Gehöre beigebracht werden.

Die Natur hat aber zur Communication des Stimm- und Hörorganes einen noch kürzern, directen oder unmittelbaren Verbindungsgang geschaffen, durch welchen das innere Ohr selbst die *leisesten* Eindrücke des eignen Stimmorganes percipirt, und dies ist die vielbesprochene Eustachische Trompete.

Perolles oben angeführtes Experiment ist bis auf einen gewissen Punkt richtig: nimmt man nämlich eine kleine Taschenuhr in den Mund, so hört man bei verschlossenen Ohren den leisen Schlag der Uhr nicht, sobald der Körper der Uhr keinen harten Theil des Mundes berührt; daraus folgt aber nicht, dass die Trompete die Schallstrahlen nicht fortpflan-

zen könne; legt man die Uhr auf die Zunge, so verschliesst instinctmässig der weiche Gaumen den Mundkanal und man athmet durch die Nase; durch das Anlegen des weichen Gaumens an den hintern Theil der Zunge wird aber die Luftcommunication der sogenannten Rachen- und der Mundhöhle aufgehoben.

Hebt man aber während des Experiments den weichen Gaumen in die Höhe, so wird die Communication zwischen der Mund- und der Rachenhöhle, in welcher letzteren sich die Mündung der Trompete befindet, hergestellt, und man hört den Schlag der Uhr ganz deutlich, wenn gleich der Körper der Uhr keinen harten Theil der Mundhöhle berührt.

Ein zweites Experiment beweisst noch deutlicher diese unmitelbare Verbindung des Stimm- und des Hörorganes. Man athme eine möglichst grosse Masse Luft ein, schliesse Mund und Nase, stosse die eingeathmete Luft aus den Lungen in die Höhe; und man wird, da die Luft durch Mund und Nase keinen Ausgang findet, den Luftdruck ganz deutlich im Innern des Ohres empfinden. Da nun nach physiologischen Erfahrungen nur die Trompete vom Rachen aus in das Innere des Ohrs einen Luftverbindungsgang bildet, so ist das Ergebniss des angeführten Experiments erwiesen.

Das dritte und wichtigste Experiment beweisst unwiderleglich, dass die Eustachische Trompete selbst

die leisesten Luft- und Toneindrücke des eigenen Stimmorganismus unmittelbar dem innern Ohre zuführt. Man verschliesse die Ohren und die Nase, athme durch den Mund ein und aus, und man wird selbst den leisesten Athemabfluss durch die Stimmritze, deutlich wahrnehmen. — Man verschliesse ferner die Ohren und den Mund, oder auch die Mundhöhle durch den weichen Gaumen, und hauche den Athem durch die Nase ein und aus, so wird man ebenfalls den tonlosen Hauch deutlich durch die Trompete im Innern des Ohrs wahrnehmen. — Dass der tonlose Hauch nicht durch die Kopfknochen oder Zähne vom Gehöre percipirt werden kann, ist einleuchtend; es bleibt somit nur die Wahrnehmung des Hauches durch die Eustachische Trompete übrig.

Pflanzt aber die Trompete Luftstrahlen des eignen Organismus fort, so bleibt kein Zweifel übrig, dass auch die Tonstrahlen der eignen Stimme zunächst durch die Trompete dem innern Ohre zugeführt werden.

Nauenburg.

Fr. Schneider's
Institut in Dessau,

Auszug aus dem Briefe des Musikdirektor Wilke
an einen Freund.

Von meinem jüngsthinigen schweren Krankenlager wieder erstanden, entschloss ich mich, unter andern, auch das Städtchen Dessau und dort den wackeren Friedr. Schneider zu besuchen, und diesem einen meiner Schüler persönlich zu übergeben, um sich bei ihm vielseitig zum Musiker zu bilden, wozu es hier an Gelegenheit fehlt, und was auch wahrlich nicht sicherer besser und leichter als in Dessau geschehen kann; denn: für jedes Instrument ist dorten ein tüchtiger Lehrer, auch sind deren Mehrere vorhanden; es fehlt nicht an Gesangvereinen; Conzerten und Quartetten, so wie allen anderen Musikgattungen, als Opern, Pianoforteübungen, Trio- und Quintettvereine bestehen mehrere. Hierzu der treffliche Unterricht Schneiders, nicht nur im theoretischen Fache der Musik, sondern auch im Orgelspielen, müssen, da man dort von früh bis spät in Musiken lebt, tüchtige Männer zur Welt fördern.

Es ist zu bedauern, dass es Fr. Schneider nur allein ist, der sein Institut ankündigte, dass Niemand die Vortrefflichkeit desselben bisher der Welt bekannt machte und so Gelegenheit gab, demselben Schüler zuzuführen.

Leider konnte ich nur zwei Tage in Dessau verweilen und in dieser kurzen Zeit hatte ich schon Veranlassung

genug, die gesegnete Folge von Schneider's Bemühen erkennen zu können. In einer Conzertübung hörte ich von einigen 20 Schülern (die erste und zweite Violine, so wie ein Contraviolon und ein Fagott waren von Capellisten besetzt) zuerst eine der älteren Symphonieen von *Haydn* mit bewunderungswürdiger Präcision vortragen. *Forte*, *piano*, *crescendo* und *decrescendo* schienen nur von Einem mächtigen Instrumente zu kommen. Alles bildete ein schönes Ganze. Der Capellist *Scribe* dirigirte das Ganze, und ich freute mich, endlich einmal die Menuette dieser Symphonie in dem Tempo vortragen zu hören, wie mich mein Gefühl lehrt, dass sie vorgetragen werden muss. In Berlin und an mehreren Orten nahm man gewöhnlich dazu ein Walzertempo, (dass dies bei einigen neueren Componisten so schnell genommen werden soll, gebe ich zu, jedoch wahrlich hat das weder *Haydn* noch *Mozart* gewollt) und tödtete so den Geist, der darin wohnt.

Sodann spielte der vierzehnjährige Sohn Schneiders ein Violoncellconzert von *Romberg* mit energischem und leichtem Bogen; trotz der Schwierigkeiten, die er mit ziemlicher Sicherheit überwand, liess er es den Zuhörern empfinden, dass er fühlt was er vorträgt, denn: überall war Geist und Leben in seinem reinen Vortrage.

Nach ihm spielte ein Schüler des Herrn Conzertmeisters Lindner ein Concert von *Maurer*, das vorzüglich gefallen haben würde, wenn man nicht die Aengstlichkeit des Spielers hätte bemerken können; das Spiel verdiente dennoch bewundert zu werden, da der junge Mann erst, wie ich hörte, noch nicht ganz 3 Jahre Schüler seines Meisters ist.

Den Schluss dieser Conzertübung machte eine Symphonie von *Beethoven*, aus deren Vortrag zu ersehen war, dass die jungen Leute nicht nur ältere, sondern auch neuere Musiker zu studiren haben; denn auch sie wurde, wenn gleich das Andante ein wenig zu lang darin war, dennoch

mit grossem Beifall angehört, und die Präzision der Spieler bewundert.

In einer Opernprobe hatte ich Gelegenheit, die Umsicht Schneiders, so wie seine Ruhe und dabei doch Strenge beim Dirigiren, zu bewundern.

An guten Pianoforte fehlt es nicht in Dessau, das Magazin des Herrn Conradi liefert deren viel Vortreffliche, auch ist dort der wackere Orgelbauer Zaberbier wohnhaft, was für angehende Orgelspieler wahrlich von grösserer Wichtigkeit ist, als mancher glauben mag, indem Herr Zaberbier es sich zur angenehmen Pflicht macht, die wissbegierigen Schüler Schneiders über die einzelnen Theile der Orgel und ihre Zusammensetzung zu belehren, wodurch er unendlich nützlich wird, da es durchaus noch sehr an Männern fehlt, die über eine Orgel ein richtiges Urtheil zu fällen im Stande sind. Die Orgel in der am grossen Markte stehenden Kirche zu Dessau, erbaut von Herrn Zaberbier, gibt einen sprechenden Beweis seiner Geschicklichkeit.

Möchten Sie doch Gelegenheit nehmen, aus diesem kurzen Berichte eine Empfehlung des Schneiderschen Institutes in Ihre Cäcilia einzurücken; wahrlich es ist empfehlenswerth und wer es empfiehlt, wird dem Institute so wie der musikalischen Welt nützlich. Zu bemerken ist noch, dass der Aufenthalt daselbst durchaus nicht kostspielig, also auch für wenig Bemittelte zugänglich ist.

Recensionen.

Geschichte der Musik.

I.) Geschichte der europäisch-abendländischen, oder unserer heutigen Musik, Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes, bis auf unsere Zeit. Für jeden Freund der Tonkunst; von *R. G. Kiesewetter*, K. K. Hofrath. VI und 116 S. nebst XX S. Notenbeispielen, in gr. 4. 1834.

Leipzig, Breitkopf und Hartel.

II.) Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik, Sängers, dann Tonsetzers der päpstlichen Kapelle, auch Kapellmeisters an den drei Hauptkirchen Roms. Nach den *Memorie storico-critiche* des Abbate Giuseppe Baini, Sängers und Directors der päpstlichen Kapelle, verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von *Franz Sales Kandler*, Mitgl. mehrerer gelehrten Gesellschaften und Kunstakademieen Deutschlands und Italiens. Nachgelassenes Werk, herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter*. XXIV und 244 S. in 8. 1834.

Leipzig, Breitkopf und Hartel.

III.) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule. Dargestellt durch *C. von Winterfeld*.

Erster Theil, XIV und 202 S.

Zweiter Theil, VI und 228 S. in gr. 4.

Dritter Theil, enthaltend eine Sammlung geistlicher und anderer Tonwerke vorzüglicher Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, namentlich von Giov. Gabrieli, H. Schütz, seinem Schüler, Palestrina, Orlando Lasso, Claudio Merulo, Claudio Monteverde, Luca Marenzio, dem Fürsten von Venosa, theils vollständig, theils im Auszuge. 157 S. Folio. 1834.

Berlin, Schlesinger.

Der Gebildete erkennt im Zusammenhange, wo dem gewöhnlichen Menschen nur Einzelnes ohne Plan und Absicht in's Auge fällt. In dem kleinsten Puncte vernimmt er den Athem des Geistes, welchem das Ganze dient, und der Augenblick Gegenwart knüpft sich an alle Vergangenheit. Nicht nur die Entwickelung der Völker und Staaten gehorcht diesem Gesetze, auch Kunst und Wissenschaft haben ihre Geschichte, und Niemand darf ihrer vollständig Herr zu werden hoffen, dem das Frühere unbekannt geblieben. Die Kunst zwar ist lebendige Kraft, ein frisches Wehen des Geistes, der sich selbst Maass und Regel wird; nicht an verjährtem Herkommen, sondern an Begeisterung und Schönheit allein kann sie erstarken zu stets neuer Hervorbringung. Aber der Geist ist in manchem Betracht von Zeit und Umständen beschränkt, und wer seine Fülle zu erfassen begehrt, ist eben darum gehalten, einen Blick auf das Ganze der Kunst in ihrem geschichtlichen Gange zu werfen, damit sich zeige, was dauernd, was vergänglich, was wesentlich und zufällig sei. Irrthum und Fehlgriff scheiden sich dann von kühnem Streben und geistreichem Versuch, und aus allem Einzelnen tritt hervor das Bild der Kunst selbst in ihrer wahren Eigenthümlichkeit.

Dass auf die Tonkunst das Gesagte Anwendung finde, dürfte von keinem Einsichtsvollen bezweifelt werden. Sie

besitzt eine Geschichte, die mit der geistigen und sittlichen Entwickelung der Völker in engstem Bezuge steht. In so fern kann der Forscher der Geschichte überhaupt ihrer nicht entbehren. Sie bewährt ferner in ihrer Geschichte den Reichthum ihrer Kraft und Schönheit, gefördert oder gehemmt durch die Einwirkung der Zeiten. Darum bedarf ihrer der Musiker sowohl als der Kunstfreund. Lehrt sie auch nicht gerade überall, dass, (wie Salomon ausruft) nichts Neues unter der Sonne sei, so bezeugt sie doch auf jeder Seite, dass Neues und Grosses überall sich Bahn gebrochen durch Verblendung und Hinderniss, und kein schöpferischer Geist je an sich oder seiner Zeit zu verzweifeln Ursach' gehabt. Welche Ueberzeugung aber könnte werthvoller seyn für den strebenden Jünger und den schaffenden Meister! — Die Geschichte verweiset Jeden auf die Sache und auf sein eignes Wollen. Wer der Eingebung des Genius rein sich hingibt, darf seines Thuns froh werden, weil es zum grossen Ganzen dient. Falsches Wesen und Verirrung strafen sich allemal selbst, und sind sie leider auch nichts Neues unter der Sonne, ja vielmehr eben das ewig Gestrige, so zeigt doch die Geschichte, dass sie nie vermocht, die Sonne der Schönheit und Kunst dauernd zu verhüllen.

Mit diesen Betrachtungen wenden wir uns zu drei Werken neuerer Zeit, welche zu dem Bedeutendsten gehören, was über Geschichte der Musik nicht bloss seit lange, sondern überhaupt erschienen ist. Nicht allein das früher Bekannte wird hier mit Geist wieder behandelt, sondern eine Menge neuer Thatsachen mitgetheilt, welche zu den merkwürdigsten Aufschlüssen führen. Namentlich ist das Werk von Baini in dieser Hinsicht mit keinem früheren zu vergleichen, und es kann nicht als Uebertreibung gelten, wenn wir von demselben eine neue Periode geschichtlicher Kenntniss auf diesem Felde herleiten. Doch die Fülle des Inhaltes ist so gross, dass wir kaum hoffen dürften, unseren Lesern zu einer klaren Uebersicht des hier Gebotenen zu verhelfen, wenn nicht

zu erwarten stände, unsere kurzen Andeutungen gereichten Vielen oder den Meisten zum Antriebe, mit eigner Hand diese Schätze zu heben. Die damit etwa verbundene Mühe lohnt sich reichlich durch Anschauung grossartiger Bestrebungen unter mehr oder minder günstigen Verhältnissen, welche denn doch Jeder endlich auf seine Weise erfahren muss. Uebereinstimmung der Ansichten darf man auch hier nicht erwarten, und selbst dem schärfsten Forscherblick entzieht sich immer etwas. Aber Vieles, ja Alles ist gewonnen, wenn Theilnahme für die Sache geweckt, und durch verständige Uebersicht künftigen Untersuchungen vorgearbeitet wird.

I.)

Dieses Verdienst gebührt vorzugsweise dem ersten dieser Werke, Kiesewetter's Geschichte der Musik. „Meine Absicht ist (heisst es Seite 11 der Einleitung), der achtungswürdigen, zahlreichen Klasse der Musiker und der Musikfreunde ein Werk zu liefern, welches — ohne sie erst durch das Nebelland der (todten) Musik der alten Völker, oder wenigstens jener der alten Griechen, zu führen, in einem mässigen Bande beendiget, ihnen von der Geschichte ihrer Kunst eine klare Ansicht gewähre, die sie in Burney's grossem, überall seltenem, und schon in der fremden Sprache weniger zugänglichem Werke entweder nicht suchen, oder vor Menge des Stoffes kaum erlangen, und in Forkel's Geschichte, welche mit dem zweiten Bande noch unvollendet, nicht über das Jahr 1500 reicht, schon aus diesem Grund vermissen würden, in jenen niedlichen Büchelchen aber, welche in verschiedenen Sprachen mit dem vielversprechenden Titel: „„Geschichte (*Histoire, History*) der Musik"" erschienen und übersetzt worden sind, schwerlich finden dürften. Mögen es die Verfasser dieser letzteren, die ich meine, verantworten, dass ich mich entschlossen habe, gegenwärtiges Buch, das ursprünglich zu Vorlesungen „„über Geschichte"" bestimmt war, mit dem Titel einer „„Geschichte"" erscheinen zu lassen, wie wenig es auch den Forde-

rungen entspricht, die ich sonst selbst an ein so betiteltes Werk zu stellen gewöhnt bin. Da übrigens dieses Werk dem Inhalte so wenig, als dem Plane nach, ein Auszug aus Burney's oder Forkel's Geschichten, oder aus dem Buche sonst irgend eines mir bekannten Autors, sondern das Resultat mannichfaltiger Lectüre, selbst eigener Forschungen und Bemühungen um Quellen, selbst gepflogener Einsicht in eine grosse Zahl zum Theil sehr seltener Werke der musicalischen Literatur, und jedenfalls eigner Kritik ist; so mag es wohl seyn, — und ich besorge, es möchte oft so kommen, — dass ich mit den Ansichten und Behauptungen der genannten, sehr achtbaren Autoren, und mit manchen allgemein gangbaren Meinungen und Traditionen nicht übereinstimme; ich darf aber mit gutem Gewissen betheuern, dass ich von der eitlen Sucht der Neuerung, und von dem Geiste des Widerspruches mich immer frei erhalten habe, und dass ich wenigstens für die Richtigkeit der Thatsachen getrost einstehen kann; meine Urtheile als Folgerungen aus jenen, für untrügliche zu halten, konnte ich ohnehin nicht gemeint seyn."

Mit dieser einfach verständigen Aeusserung des rühmlichst bekannten Verfassers steht das Werk im besten Einklange. Ruhig und gemessen fortschreitend, stets den Hauptzweck im Auge, führt die Darstellung von Jahrhundert zu Jahrhundert, und verweilt nur da, wo Neues und Grossartiges hervortritt. Eigenthümliche Ansichten geben sich bei dieser Kürze dennoch auf jeder Seite kund.

So gleich anfangs die entschiedenste Abneigung gegen die sogenannten Griechischen Tonarten, und die noch immer nicht ganz verklungene Annahme eines genauen Zusammenhanges derselben mit den alten Kirchentönen. „Die altgriechische Musik, sagt Herr K., starb in in ihrer Kindheit; ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust." Die neue Musik ist, nach Herrn

K., ganz aus dem Volk entstanden, ursprünglich ein kunst- und regelloser Naturgesang der ersten Christen, absichtlich ohne Aehnlichkeit mit den Gesängen der heidnischen Tempel und Theater, und erst seit allgemeiner Duldung des Christenthums (im 4. Jahrhunderte) unternahmen einige fromme und gelehrte Bischöfe, den Gesang zu ordnen und in gewissen Modulationen festzustellen. Aber auch dies geschah, ohne von der alten Tonkunst mehr aufzunehmen, als die einfachsten Grundverhältnisse der diatonischen Tonleiter, wie denn St. Ambrosius (374 - 397), Bischof zu Mailand, zuerst vier Töne, anfangend von den Grundtönen *d*, *e*, *f*, *g*, feststellte. Zu diesen vier alten (authentischen) Tönen fügte St. Gregorius der Grosse, von 591 - 604 Papst zu Rom, vier Nebentöne (plagalische), die eine Quarte tiefer anfingen, also *a*, *h*, *c*, *d*, und legte durchaus das natürliche System einer Folge von acht Tönen (Octave) zum Grunde, welche die Namen der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes erhielten (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*,), wenn auch die Tonschrift durch Buchstaben erst Jahrhunderte hernach vorkommt. In diesen acht gregorianischen Tönen erkennt Herr K. eine von dem Tetrachorden-System der Alten nicht nur grundverschiedene, sondern auch an Richtigkeit ihm weit überlegene Ansicht. Aber die folgenden Jahrhunderte haben sie nicht gleich gefasst und ausgebildet, ja man unternahm später mehrfach, die Griechische Tonlehre in ihre verlorene Stelle wieder einzusetzen, obgleich am Tage liegt, dass den Alten zwar Melodie, nicht aber Harmonie und Vielstimmigkeit des Gesanges und der Instrumente, bekannt war; es waren Versuche, die ihrer Natur nach nur misslingen konnten.

Gegen diese Ansicht, — deren Uebereinstimmung mit Gfr. Weber, in der Theorie der Tonsetzkunst, *) (vgl. auch Cäcilia, Bd. XIV. [1832] S. 184

*) § 579 bis 587 der dritten Auflage v. 1832, und der zweiten von 1824; — § 308 der ersten Aufl. schon von 1817.

210) sehr beachtenswerth ist. — möchte in Bezug auf Kirchentöne und neuere Musik wenig zu erinnern seyn. Dagegen scheint das Urtheil über das eigentliche Wesen der altgriechischen Musik bei dem Mangel jeder sicheren Ueberlieferung mindestens sehr schwierig. *) und gewiss ist die Möglichkeit nicht wegzuläugnen, dass sie volltönender, ansprechender, gefälliger geklungen habe, als die dürre Theorie einiger Spätlinge, wie Euklides, Aristoxenus, Plutarch oder Boethius, uns jetzt noch ahnen lässt. Sind die Alten in der Poesie und Plastik Bahnen gewandelt, die unsere Zeit ihnen kaum nachzumessen vermag, weil Gesinnung und Weltanschauung im Laufe der Jahrhunderte sich völlig geändert haben, — warum sollte es anders seyn mit der innigsten der Künste, der Musik? - Lassen wir den alten Sängern ihren halbpoetischen Lorbeer. Winken doch ewiggrüne Palmen dem Neuern, die so hoch über jenen erhaben sind, als der himmlische Geist des Christenthumes über die Naturandacht der alten Götterlehre.

Mit Recht wird die Harmonie als das Unterscheidende der neuern Tonkunst bezeichnet; und so beginnt die Geschichte derselben erst mit der Epoche, in welcher die ersten Spuren vom Gebrauch der Symphonien, d. h. Consonanzen, und deren Verbindung, hervortreten. Die Griechen erkannten nur Quarte, Quinte und Octave als Consonanzen und hielten Terz und Sexte für ganz unbrauchbare Dissonanzen. Erst mit dem 13. Jahrhundert fing man an, diesen Irrweg zu verlassen, und früher kann also von eigentlicher Harmonie kaum die Rede seyn. Den Gang der Kunstentwickelung nach äussern Zeitbegebenheiten zu bestimmen, ist ihrer selbständigen Erscheinung nicht angemessen. Auch lassen sich bestimmte Schulen nicht immer anführen. Die Kunst hat ihre eigenen Perioden, und diese bezeichnet allein das Hervortreten berühmter Männer, welche auf Sinn und Geschmack der

*) S. a. angef. O.

Zeit mächtig einwirkten. Solcher Abtheilungen, Epochen genannt, stellt Herr K. vom 10. bis zum 19. Jahrhundert siebzehn auf, welche wir demnächst anzugeben gedenken.

I. Epoche, Hucbald, das 10. Jahrhundert, 901 - 1000. — Hucbaldus aus St. Amand in Flandern, ein gelehrter Mönch (*monachus Elnonensis*) in hohem Alter 930 gestorben, schrieb eine Abhandlung über Musik, in welcher die Verbindung mehrer Stimmen, d. h. der von den Griechen schon anerkannten 4., 5. und 8., gelehrt, und als wohlklingend unter dem Namen *Diaphonia* (verschiedene Stimmen), *Symphonia* (Zusammenklang), oder mit einem neuen Namen *Organum*, welches seitdem herrschende Benennung ist, empfohlen wird. Wie unharmonisch dieses Organum klinge, so wird es doch nach dieser Zeit fast allgemein. Ob und wie der Name mit der Erfindung der Orgel zusammenhänge, bleibt auch, nach Herrn K., ungewiss. Die erste Orgel kam 756 von Konstantinopel nach dem Abendlande, also lange vor der Erfindung jener Art des Gesanges, welche auf den einfachen Choralgesang, den der Papst Vitalian (655-669) in seiner Kapelle einrichtete, in keiner Weise zurückzuführen ist.

Die II. Epoche, Guido, umfasst das 11. Jahrhundert. Um 1020 ersinnt Guido von Arezzo eine neue Tonschrift, zur genauern Bezeichnung der Töne, indem er die gregorianischen Neumen und Buchstaben auf und zwischen die Linien stellt. Erfinder der Noten, wie so oft behauptet worden, ist Guido nicht. Von dem Octaven-System ging er nicht ab, sondern erweiterte nur die Scala zum zweigestrichenen $\overline{\overline{d}}$. In der Harmonie bleibt Guido bei Hucbalds Organum.

Der III. Epoche, 1101 - 1200, gibt Herr K. keinen besondern Namen. Indess zeigt sie die ersten Versuche der Notenschrift, anfangs Kreise oder Vierecke, wenn auch die Erfindung selbst sehr unsicher bleibt (S. 27-28)

mit welcher Mensur (*Tempus*) und sogar die Anfänge des *Discantus*, d. h. Contrapunctes, scheinen verbunden gewesen zu seyn.

Wenigstens zeigt die folgende IV Epoche, Franco, das 13. Jahrhundert, 1201 – 1300, die Keime dieser Erfindungen, welche Franco von Köln, den Herr K. scharfsinnig dem 13., nicht, wie Andere, dem 11. Jahrhundert, zuzählt (vgl. seine schöne Beweisführung in der Leipziger Musik. Zeitung. 1828 N. 48, 49, 50, mit vorliegender Geschichte, S. 30), in seiner Abhandlung *Musica et Cantus mensurabilis* (bei Gerbert, *Scriptores de Musica Tom. III.*) ausführlich vorträgt. Aus dieser Abhandlung gibt Hr. K. S. 31 ff. dankenswerthe Auszüge. Dagegen finden wir eigentliche Harmonie, z. B. Regeln über erlaubte und unerlaubte Fortschreitungen, über Dissonanzen und deren Auflösung, in der folgenden

V Epoche, dem 14. Jahrh., 1300 – 1380, welcher Hr. K. den Namen des Marchettus von Padua (1309) und des Pariser Theologen Johannes de Muris, beide für jene Zeit ausgezeichnete musicalische Theoretiker, vorsetzt. Nebst andern wichtigen Bemerkungen, heben wir die, hier zum ersten Male entzifferte, altfranzösische Chanson (aus *Gerbert, de Cantu et Musica sacra, Tom. II.*) hervor, Notentafel, N. 3.

In der VI. Epoche, von 1380 bis 1450, finden wir zu Anfange weder in Italien, noch in Deutschland, England und sonst, mehrstimmigen Kirchengesang. Nur in Frankreich verbreitete der übellautende *Discantus* (*Déchant*) sich weiter. Da bildete das Bessere, der eigentliche Contrapunct, sich aus zuerst in den glücklichen Niederlanden, an den Höfen der Grossen, und fand bald auch den Weg in die Kirche. Niederländer brachten die ersten im Contrapuncte geschriebenen Messen nach Rom. Im Jahr 1380 wird unter den Sängern der päbstlichen Kapelle der Niederländer Wilhelm Dufay (aus

Chimay, im Hennegau), als Tenor aufgeführt, wie zuerst Baini in dem Werke über Palestrina nachgewiesen, und lebt in Rom hochgeachtet bis 1432. Dies bestätigt überraschend die schon 1828 von Herrn Kiesewetter in der gekrönten Abhandlung „die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" aufgestellte Ansicht, dass die Blüthe der neueren Musik nicht aus Italien, sondern aus den Niederlanden stamme (vgl. Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, Bd. 4, S. 38 – 40); aber dort wurde die niederländische Kunstblüthe erst mit Johann Ockenheim (1420) begonnen, und nun nimmt man vor diesem schon eine ältere Schule wahr, aus welcher Dufay selber kam (S. 48). In den Werken derselben ist die Harmonie durchaus rein, der Contrapunct meist über einen „*Tenor*", Choral, oder ein weltliches (oft ganz gemeines) Lied gesetzt; die Compositionen sind meist 4-, seltener 3- und 5stimmig. Sehr schätzbar und dankenswerth muss man die auf den Notentafeln 5, 6, und 7 hier zum ersten Male mitgetheilten Proben aus den Messen *se la face ay pale*, *Ecce ancilla Domini* und *L'homme armé* von Dufay, aus der Messe *Dixerunt discipuli* von Eloy *) und *L'homme armé* (dreistimmig) von Vincentius Faugues, nennen.

Die VII. Epoche, 1450 — 1480, nach Ockenheim genannt, zeigt uns die Niederländer im vollen Besitz des Contrapunctes, der jetzt schon in künstlichen Verschlingungen sich hervorthut. Für den grössten Meister dieses Stiles galt Johannes Ockenheim (Ockeghem), im Hennegau zwischen 1420 und 1430 (wahrscheinlich zu Bavay) geboren, von dessen Jugend und Lehrern nichts bekannt ist. Um 1455 war Josquin in seiner Schule. Im Jahr 1476 finden wir Ockenheim als *Thesaurarius* in der Abtei St. Martin zu Tours in Frankreich, berufen durch König Ludwig XI. Dort lebte er noch 1512 und

*) D. h. Eligius, vermuthlich Egidius Binchois, ein Niederländer, s. Kiesewetter, S. 116.

scheint gestorben zu seyn 1513. Von seinen gewiss zahlreichen Schülern werden acht namhaft angeführt, unter ihnen der berühmte Josquin des Prés. Neben ihm wird auch anderer Niederländer gedacht. Die Arbeiten dieser Männer unterscheiden sich durch grössere Gewandtheit und Reichthum der Erfindung; Umkehrungen, Nachahmungen Fugen, Canon kommen in mancherlei Gestalt vor, manchmal in räthselhafte Formen gehüllt. Aber nicht Alles, was sie lieferten, waren Räthselkanones, wie Hr. K. sehr überzeugend darthut (S. 52), insbesondere durch Mittheilung des *Kyrie* und *Christe* (4-stimmig) aus den Messen *Ad omnem tonum* und *Gaudeamus.*

Die VIII. Epoche, Josquin, reicht von 1480 – 1520. Niederländer verbreiteten und lehrten damals die Musik in Italien, namentlich in Neapel seit 1470; an den Höfen entstanden Kapellen; schon Julius II., Papst von 1503 – 1513, und besonders der kunstliebende Leo X. (1513 bis 1521, nicht 1517, wie S. 55 durch Druckfehler steht) *) berief Niederländer in grosser Anzahl nach Rom, und die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen, durch Ottavio Petrucci aus Fossombrone im Kirchenstaat (1502), leistete der Verbreitung edler Tonwerke grossen Vorschub. An der Spitze der Meister jener Zeit steht Josquin des Prés (*Jodocus Pratensis*), aus Cambray oder Condé, nicht aus Prato in Toscana, (wie einige Italiener behaupten,) unter Ockenheims Leitung (1455) gebildet, Sänger in der päpstlichen Kapelle unter Sixtus IV (1471 1484), dann wieder in Cambray, 1498 am Hofe König Ludwigs XII von Frankreich, später in Brüssel, zuletzt Hofkapellmeister Kaiser Maximilian's I., gestorben 1515. Sein reicher, tiefer Geist erregt Nacheiferung bei Deut-

*) Derselbe Fehler findet sich in Handler's Palestrina S. 60 Note, so wie dort S. 53 für Johannes XVII. zu lesen ist Johannes XXII. und S. 1 das Jahr 1557 mit dem richtigen 1527 (Zug des Karl von Bourbon) vertauscht werden muss.

schen und Italienern. Costanzo Festa ist der erste namhafte Contrapunctist in Italien, als Sänger angestellt in der päpstlichen Capelle um 1514.

Sehr unvollkommen waren noch die bloss zur Verstärkung dienenden Instrumente, obgleich ihre Zahl nicht eben geringe erscheint (S. 58 f.).

So gelangen wir zur IX. Epoche (1520–1560), die uns Hadrian Willaert, einen Niederländer, erst (1518) in Rom, dann in Venedig, seit 1527 als Kapellmeister bei der St. Marcus-Kirche zeigt, wo er bis zu seinem Tode (1563) thätig ist. Er setzt zuerst für mehrere (6 oder 7) Stimmen und zwei oder drei Chöre, und gründet eine in der Folge eigenthümlich hervortretende Kunstschule. In Deutschland thun sich tüchtige Setzer (Johann Walther und Ludwig Senfl, an den Höfen zu Wittenberg und München) hervor. Giuseppe Zarlino, Willaert's Schüler, versucht sich mit Glück in der Theorie der Musik, während Henricus Lorritus (*Glareanus*, d. h. aus Glarus) durch das *Dodecachordon*, Basel 1547, die acht Kirchentöne auf zwölf, seiner Ansicht gemäss, altgriechische Tonarten zurückzuführen strebt. Dagegen bringt die Erfindung des Madrigal's (um 1540), des weltlichen Gesanges, bald viele Veränderungen des Satzes, aus welchen endlich die Kammermusik entsprang. Auch Canzonen wurden jetzt sehr häufig gesetzt. Den höchsten Aufschwung geistlichen Gesanges zeigt die

X. Epoche, 1560 – 1600, welcher K. den Namen Palestrina (1524–1594) gibt. Die Lebensumstände dieses grossen Meisters werden, nach Baini, kurz angegeben, und seiner Hauptwerke, so wie der Nachfolger und Zeitgenossen gedacht. Unter diesen ragen hervor Andreas und Johannes Gabrieli zu Venedig, und Orlandus de Lassus aus Mons in den Niederlanden, der 1594 als Kapellmeister des Herzogs von Bayern zu München starb, der letzte grosse Tonsetzer seines Vol-

kes. Italien wurde jetzt das Vaterland der Musik, obgleich Deutschland in Jacob Gallus und Hans Leo Hassler ehrenwerthe Meister aufzuweisen hat. Höchst merkwürdige Erscheinungen bietet die XI. Epoche (1600 1640) dar. Fast zu gleicher Zeit entsteht zu Florenz die Monodie, darauf die Oper und zu Rom das Oratorium.

Claudio Monteverde, sonst ein tüchtiger Contrapunctist, erlaubt sich im dramatischen Stil grosse Freiheiten. Sein Orpheus (1607) gibt das Vorbild für eine später mehr entwickelte Richtung. Dies war die Operngattung, welche in der XII. Epoche (1640 1680), genannt nach Giacomo Carissimi, dem Erfinder oder doch Verbesserer der Kammer-Cantate, fast ausschliessend hervortritt. Jetzt verdrängt die Cantate das Madrigal, und daneben bildet sich die Form der Arie.

Mit der XIII. Epoche, (1680 - 1725), Scarlatti, gelangt der Opernstil in Italien zu hoher Ausbildung. Alessandro Scarlatti, geboren in Neapel (oder in Sicilien) um 1650, geniesst zu Rom Carissimi's Unterricht, entwickelt sich zu einem gründlichen Contrapunctisten und dringt zugleich tief ein in das Wesen der Oper, durch eigne Anschauung in Florenz, Venedig, München und Wien, componirt dann zu Rom mehre ausgezeichnete Opern, wird als Hofkapellmeister nach Neapel berufen, bildet vortreffliche Schüler und stirbt hochgeehrt 1725. Ihm verdankt man die Vollendung des Recitativs und der Arie.

Unter den Zeitgenossen sind zu nennen Antonio Lotti und Benedetto Marcello zu Venedig, Francesco Conti und Antonio Caldara zu Wien Vorzügliche Sänger bilden sich in den Schulen von Bologna, Rom, Florenz und besonders zu Neapel. Doch findet die XIV Epoche (1725 - 1760), welche den Namen der neuen Neapolitanischen Schule, des Leonardo Leo und Francesco Durante trägt, in der Form der

Melodie, die rhetorisch geregelt wird, besonders in der Arie, noch Manches zu verbessern, und auch die Orchester werden bereichert, namentlich durch Blase-Instrumente. Leider (S. 88) fand der Theaterstil jetzt Eingang in die Kirche, wo der Ernst nur noch durch die Orgel erhalten bleibt. Desto grösser und eigenthümlicher stehen die Deutschen in ihren Choralen und Oratorien da. „Händel und Johann Sebastian Bach, sagt schön Hr. K. (S. 90) haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen.“ Auch die Instrumental-Musik wird von Deutschen vorzugsweise ausgebildet. Namentlich aber ist die Hauptrichtung der XV Epoche, 1760 – 1780, durchaus deutsch. Christoph Ritter von Gluck, geboren 1714 in der Oberpfalz, gestorben zu Wien 1787, erkannte, dass die Oper einer Verbesserung bedürfte, und zeigte 1764 zu Wien durch seinen Orfeo das Beispiel einer mehr auf den Ausdruck, als auf den Prunk der Gesangstücke berechneten Oper, ging 1772 nach Paris und führte dort seine Iphigenia in Aulis und Tauris, dann die Armide auf, welche über die Franzosen Lully und Rameau und den Italiener Piccini den ruhmvollsten Sieg errangen. In der XVI. Epoche, (1780 1800), führen Haydn und Mozart Instrumentalmusik und Oper auf den Gipfel, für welche in der XVII. Epoche, (1800 1832) Beethoven und Rossini mit reicher Erfindungskraft neue Bahnen eröffnen. Freilich liegt hier der Irrthum sehr nahe. „Indess ist die Macht der Instrumente und der Ueberraschungen allmählig auch wieder überschätzt worden; man überbot die Vorgänger und überbot sich selbst im Ringen nach Effecten; ein gefährlicher Luxus schlich sich ein; — — — — Unter der Hand des Genius freilich gedeiht jede Gattung in seinem Stile; aber sein Beispiel ist darum nicht immer ein erspriessliches für die Kunst; ein übermässiger Gebrauch der Kunstmittel verwöhnt sehr bald die Zeitgenossen; ihre Wirkung ist nicht bei jeder wiederholten Erscheinung mehr dieselbe, und zwei mal zwei ist endlich nicht mehr vier.“ (S. 98). Mit der ernsten Betrachtung, ob

die Tonkunst, gleich ihren Schwesterkünsten, nach der Blüthenzeit jetzt ihrem Verfall entgegeneile, schliesst der Verfasser, dessen Worte (S. 99) wir mit Ueberzeugung zu den unsrigen machen. „Sollte einst die schöne Kunst sinken, so müsste sich auch dann der oft wiederholte Spruch bewähren: „„Wo irgend die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen.““ Wir aber wollen uns gern überreden lassen, von diesem Puncte noch sehr fern zu stehen.“ —

Der Anhang enthält nach einer Uebersicht der Epochen grössere Anmerkungen, über die altgriechische Musik (S. 108), die Neumen (S. 113), Hucbaldus und Hermannus Contractus u. a. (S. 115).

Mit dem Gefühle der Anerkennung und Dankbarkeit scheiden wir von diesem in aller Kürze so reichhaltigen und belehrenden Werke. Wie vieles Tüchtige und Scharfsinnige hier geboten sei, muss schon die Angabe des Inhaltes darthun; selbst für denjenigen, welcher durch eigne Forschung auf diesem schwierigen Felde, zu abweichenden Ansichten gelangt seyn möchte, findet sich überall Anlass zur Prüfung und Berichtigung des Gefundenen, und jedenfalls bleibt die Gesammtansicht des Gegenstandes in ihrem hohen Werthe.

II.)

Palestrina; von Kiesewetter.

Wenn das Kiesewettersche Werk einer Sammlung geistreicher Umrisse zu vergleichen ist, so macht die Darstellung Palestrina's dagegen Anspruch auf den Namen eines ausgeführten Gemäldes. Und doch ist, was hier vorliegt, selbst nur ein Auszug aus dem grossen Werke: *Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, — detto il Principe della musica; compilate da Giuseppe Baini, Sacerdote Romano, Capellano Cantore e Direttore della capella pon-*

tificia. Roma, 1828, 2. *Volumi in* 4. Gewiss haben wir aber Ursache, diesen Auszug zu rühmen. Denn das Original leidet bei aller Trefflichkeit, an einer grossen Wortfülle, und ist ausserdem diesseit der Alpen höchst selten anzutreffen. Ein gedrängter Auszug des Herrn von Winterfeld (Breslau, 1832) genügt zwar dem Verlangen erster Bekanntschaft, nicht aber gewährt er den Genuss genauer Kenntniss. Daher ist das Verdienst des im September 1831 frühzeitig (37 Jahre alt) verstorbenen Franz Sales Kandler, der Baini's Ausführlichkeit zusammenzog, ohne der Gründlichkeit zu schaden, und gelegentlich Manches berichtigte, ehrend anzuerkennen, so wie Herrn Kiesewetter für die Herausgabe und manche gute Anmerkung reger Dank gebührt, wodurch Versehen oder Missgriffe des Italieners ihre Berichtigung erhalten. Denn in einem so umfassenden Werke, dessen Inhalt fast ganz aus dem päpstlichen Archive und den Schätzen der Römischen Hauptkirchen geschöpft und mit einer Fülle von anderweitigem Wissen ausgestattet ist, *) waren Irrthümer unvermeidlich, selbst abgesehen von dem eigenthümlichen Standpuncte jenseit der Alpen, der immer Manches anders erscheinen lässt, als unsere Wissenschaft es zu betrachten sich gewöhnt hat. Diese berichtigende, vermittelnde Arbeit ist nun hier mit Glück unternommen, und so liegt denn die grösste Entwickelung der neuen Musik innerhalb der katholischen Kirche in ihrer ganzen Wichtigkeit hier vor uns aufgeschlossen.

In XVI. Abschnitten wird die Darstellung des Lebens und der Werke Palestrina's abgehandelt und mit einer geschichtlichen Uebersicht des Musikzustandes seit dem 10. Jahrhunderte bis auf Palestrina beendigt. Diese letz-

*) So ist es in der That und Wahrheit, und aus dem Felde geschlagen sind durch das Erscheinen des Werkes selbst alle unberufenen Zweifel, dergleichen man unter andern auch in einem Aufsatze aus Rom, Cäcilia, Band IX. S. 2 f. (von 1828!) finden kann.

tere (um mit dem Schluss zu beginnen) ist von namhafter Wichtigkeit, indem sie in vier Epochen eine grosse Anzahl von Niederländern aufführt, welche von Guilleaume Du Fay (1380 – 1432) an in Italien grösstentheils in der päpstlichen Kapelle, die Musik ausbildeten. In Einzelheiten erfährt dieser Abschnitt (S. 146 – 166) gleichfalls Berichtigungen, aber er hat das grosse Verdienst, eine Menge von Thatsachen zum ersten Male bekannt zu machen, unter welche namentlich das frühzeitige Hervortreten der Niederländer noch vor Johann Ockenheim (1430 – 1480) gehört. Aus gleichem Grunde ist der Anhang, welcher Notizen über berühmte Musiker, ihr Leben und ihre Werke, als Ergänzung und Berichtigung des Gerberschen Tonkünstler-Lexikons enthält, von bedeutendem Werthe. Ungern versagen wir uns die Mittheilung mancher neuen und merkwürdigen Thatsache dieser Art. Aber die Fülle derselben ist zu gross, und Baini's Werk darf ja Keinem unbekannt bleiben, der in Zukunft über Geschichte der Tonkunst mitreden will.

Fassen wir nun zusammen, was über Palestrinas Leben und Wirken in den 15 ersten Abschnitten enthalten ist, so lässt sich das Biographische leider in wenigen Sätzen abthun. Giovanni Pierluigi (*Joannes Petrus Aloysius Praenestinus*) war zu Palestrina, dem alten Präneste, vier Stunden von Rom, am Fusse der Apenninen geboren, man weis nicht genau, ob 1514, 1528 oder 1524. Für das Erstere (1514) spricht Kandler, für 1524 Baini und mit ihm Kiesewetter (Geschichte der Musik, S. 64). Im Jahr 1540 schickten seine unbemittelten Aeltern ihn nach Rom, um sein musicalisches Talent hier, wo fremde Musiker aus Spanien, Frankreich und den Niederlanden wirkten und lehrten, auszubilden. Claudius Goudimel, ein berühmter Niederländer aus Franche Comté, wird sein Lehrer, wie Baini darthut (S. 4), und schon 1551 unter Julius III. finden wir Palestrina als Lehrer der Sängerknaben in der Capella Giulia im

Vatikan mit dem Titel eines Kapellmeisters im Vatikan, ausserdem aber sehr angesehen seiner vortrefflichen Messen wegen, deren er 1554 einen Band drucken liess und dem Papste widmete. Er nahm eine wackere Lebensgefährtin, Lucretia, die ihm vier Söhne brachte, Angelo, Ridolfo, Silla und Igino. Die drei erstern widmeten sich gleichfalls der Musik. Igino, der allein den Vater überlebte, verstand nur, nach des Vaters Tode Geld zu erwerben durch (selbst betrügerischen) Verkauf der väterlichen Werke. Auf ausdrücklichen Befehl Julius III. tritt Palestrina am 13. Januar 1555 in das Collegium der päpstlichen Sänger. Bald darauf starb der Papst, und Palestrina's besonderer Gönner, Papst Marcellus II., der ihm folgte, verschied schon nach 21 Tagen. Der neue Papst Paul IV. (1555 – 1559) wollte keine verheiratheten Sänger in seiner Kapelle dulden, und entliess am 30. Juli 1555 Palestrina nesbt zwei Andern. Darauf wird Palestrina am 1. October 1555 Kapellmeister der Lateranensischen Hauptkirche, und ist hier fünf Jahre hindurch (bis zum 1. Februar 1561) auf das Erfolgreichste thätig. In diese Zeit fallen ein Band vierstimmiger Lamentationen des Jeremias, Magnificat zu 5 und 6 Stimmen, Improperia und *Crux fidelis*, am Charfreitage 1560 zuerst aufgeführt, und seitdem bis auf unsre Zeit alljährlich in der päpstlichen Kapelle wiederholt. Von dem Kapitel der liberianischen Hauptkirche, S. Maria Maggiore, eingeladen, übernahm Palestrina 1561 den Chor derselben als Kapellmeister, und leitete ihn bis 1571; dies war für ihn die Blüthenzeit des Schaffens. Zu dieser Zeit kam auf dem seit 1562 wieder versammelten Concilium von Trident die Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Weltliche, unheilige Lieder waren den Messen zum Grunde gelegt, und durch contrapunctische Verschlingungen oft der heilige Text der Gesänge ganz unverständlich geworden. Fast hätte man beschlossen, alle Figural-Musik aus der Kirche zu verbannen. Da setzte der Papst 1565 eine Commission von acht Cardinälen ein, welche die Sache prüfen sollte. Zuerst wurden die weltlichen Lieder völlig ausgeschlossen,

alsdann untersucht, ob nicht Verständlichkeit der Worte sich mit harmonischer Vielstimmigkeit verbinden lasse, und Palestrina, an dessen Improperien und Crucifixus man sich rühmend erinnerte, aufgefordert, eine Probe im einfachen, edlen Stile zu liefern. Er schrieb nun drei Messen, jede zu 6 Stimmen. Die dritte insbesondere erhielt den allgemeinen Beifall des Papstes und der Cardinäle. Es ist diejenige, welche Palestrina 1567 mit einigen andern dem Könige Philipp II. von Spanien widmete, und zum Andenken seines verklärten Gönners *Missa Papae Marcelli* nannte.

Dies ist der kurze Inhalt der vortrefflichen Auseinandersetzung Baini's (S. 10 – 51) über diese höchst wichtige Angelegenheit. Dass Palestrina damals in der That die Figuralmusik gerettet habe, liegt am Tage, wenn auch die gewöhnliche Annahme von einem Beschluss, den schon Papst Marcellus gegen dieselbe beabsichtigt, und nach Anhörung dieser Messe zurückgenommen habe, in Nichts sich auflöset. Ueber den Anlass jener Anklagen der damals gewöhnlichen Kirchenmusik genügt es, zu bemerken, dass die Tonsetzer des 15. und 16. Jahrhunderts gewöhnlich zum Thema ihrer Messen Melodieen der beliebtesten Volksgesänge nahmen, nach welchen jene alsdann genannt wurden. Dergleichen waren: *Mio marito mi ha infamato; Baciatemi o cara; Il Villano geloso; L'Amico o Madama; O Venere bella; Io mi son giovanetta; Adieu mes amours; Baisiez moi* u. s. w. Kein Zweifel, dass man so unheilige Themen auch durch allen Figurenschmuck herauserkennen musste, und so sehen wir schon damals die Kirche im Kampfe gegen eine auch zu unserer Zeit leider nicht unbekannte Verkehrtheit, Weltliches an heiliger Stätte einzuschwärzen. (Vgl. über katholischen Kirchengesang, Cäcilia, Bd. 17, S. 148.) Palestrina's herrliche Schöpfungen sind das gültigste Zeugniss dafür, dass Kunst an sich dem Heiligen nicht widerstrebt, wenn nur Aechtes und Wahres ihr zum Grunde liegt. Das Aechte kann jedoch nur die Begeisterung eines tief religiösen Gemü-

thes in's Leben rufen, und daher bleibt auch uns nur die Rückkehr zu dem Kirchlichen und Ernsten übrig, wenn nicht die geistliche Musik ihren Charakter allmählig ganz einbüssen, und weltliche Form annehmen soll, was für Andacht und Religion selbst keinesweges gleichgültig erscheinen kann.

Palestrina genoss nunmehr einer allgemeinen Anerkennung, und Papst Pius IV. ertheilte ihm die, für ihn neugeschaffene, Stelle eines Tonsetzers (*Compositore*) der päpstlichen Kapelle, (1565,) worin auch Papst Pius V., so wie dessen Nachfolger ihn bestätigten. Während dieser Zeit finden wir den grossen Meister unaufhörlich thätig im Hervorbringen geistlicher und weltlicher Werke.

Ueber den ernsten Kirchenstil und das Unzweckmässige voller Orchesterbegleitung zu heiligen Gesängen macht Baini (S. 61 und 62) sehr gute Bemerkungen. „Die Kirchenmusik" sagt er, „kehre zu ihrer ursprünglichen Pflicht zurück; sie gehorche, wie sie soll, dem Geiste und verachte die weltlichen Melodieen; sie lasse dem Theater seine militärischen Banden, sie begnüge sich mit jener unschuldsvollen Milde, die das Herz rein, den Sinn lauter und in Gottesfurcht erhält, und sie wird sich nimmermehr über die bitteren Vorwürfe wegen ihres Verfalls beklagen dürfen. Sie wird wieder Ansprüche auf jene Vollkommenheit machen dürfen, die sie erreichte, als der Genius Pierluigi's mit den harmonischen Klängen der menschlichen Stimmen ihr das Ziel des wahrhaft Schönen und Erhabenen anwies. — Ihre edle, grosse, erhabene Einfachheit, ihre natürliche, würdevolle Grösse, ihre unübertreffliche Schönheit muss Jeder fühlen, welcher den Tempel des Herrn als ein Bethaus, als einem dem Lobe Gottes geweihten, heiligen Ort verehrt. Hier wird Jeder, der sie hört, er sei einheimisch, oder fremd, er sei gebildet oder unwissend, er sei ein freier Mann oder Sclave der Leidenschaft, durch solche Musik erbaut. Jeder erkennt darin die Sprache der Andacht, des Gebetes zum Herrn, das

Lob des Allerhöchsten. „Das ist die Musik!“ rief Maestro Paer (1805) in der Sixtinischen Kapelle wunderbar ergriffen, „das ist die göttliche Musik, die ich lange suchte, die meine Phantasie nirgends finden konnte, von der ich aber wusste, dass sie da seyn müsse!“ — Auch an dem Hofe zu Ferrara wurde Palestrina von dem Kardinal Ippolito d'Este freundlich aufgenommen, und widmete dafür demselben 1569 einen Band 5-, 6- und 7-stimmiger Motetten, über deren Werth sich Baini sehr günstig ausspricht. Im Jahr 1571 starb Giovanni Animuccia, Kapellmeister zu St. Peter im Vatikan. Da berief der Kardinal Alessandro Farnese unsern Meister zu dieser Stelle, der bald darauf auch in Dienste der von dem heiligen Filippo Neri gestifteten Väter des Oratoriums trat. Schüler bildete Palestrina im Ganzen sieben, nämlich seine drei Söhne, die früh starben, Annibale Stabile, Antonio Dragoni di Meldola, Adriano Ciprari und Giovanni Guidetti. (B. S. 71). Endlich eröffnete Giovanni Maria Nanini eine Musikschule zu Rom, an welcher Palestrina Theil nahm. Aus ihr sind vorzügliche Talente hervorgegangen, und in allen lebte und wirkte der Geist Palestrina's. Selbst die spätere venezianische Schule erfuhr diesen gewaltigen Einfluss. Eine Reihe vorzüglicher Werke Palestrina's entstand immerfort in dieser Periode. Wir vermögen nicht, Baini hier Schritt vor Schritt zu folgen, wenn unser Bericht nicht alles Mass überschreiten soll. Es sind mehrere Bände Motetten und Messen, besonders aber die am 15. August 1585 in St. Maria Maggiore vor dem neuen Papste Sixtus V. zum erstenmal aufgeführte 6stimmige Messe *Assumpta est Maria*, die als eines der besten Werke Palestrina's noch heute in grossen Ehren steht, wie sie damals allgemeine Bewunderung erregte. Darauf setzte er 1587 die erste Lamentation für die päpstliche Kapelle, welche er mit andern Lamentationen und einem Verse des 50. Psalmes, *Miserere mei Deus* im Jahre 1588 Papst Sixtus dem V. widmete. Bei dieser Gelegenheit zählt Baini (S. 96) die berühmtesten Composi-

tionen des *Miserere* auf. Im Jahre 1514 unter Leo X. wurde zuerst in der Charwoche dieser Psalm von ungenanntem Meister aufgeführt; bald darauf (1517) nach Costanzo Festa's Musik; dann folgt Luigi Dentice (um 1550); unter den Spätern sind zu nennen Nanini, Felix Anerio und besonders Gregorio Allegri (1629), dessen Miserere bald über alle frühern den Sieg errang, und Mittwoch und Freitags in der Charwoche gesungen wurde. Auch Alessandro Scarlatti schrieb (1680) ein Miserere, desgleichen Tommaso Bai (1714), Tartini (1768), endlich Baini selbst (1821). Jetzt wird alljährlich dieses letztere mit denen von Allegri und Bai aufgeführt. Jedes Jahr wird (seit 1815) am Mittwoch der Charwoche die 1588 gedruckte erste Lamentation Palestrina's, und am Grünendonnerstage die erste noch nicht gedruckte, welche er 1587 setzte, gesungen. — Hierauf schrieb Palestrina eine Reihe von Hymnen, welche Baini mit dem grössten Lobe schmückt. Dann werden seine Ausdrücke oft überschwänglich, wie es im Strom des Bewunderns so leicht geschieht, und man muss, wenn auch lächelnd, den nüchternen Einwürfen Handler's (S. z. B. die Bemerkung S. 99) Recht geben. Im Jahr 1590 widmete Palestrina dem neuen Papste Gregor XIV eine Sammlung von Motetten, mit welcher auch das berühmte achtstimmige *Stabat mater* und das *Canticum S. Virginis* verbunden war. Der erste Theil des *Stabat mater* wird noch alle Jahre zum *Offertorium* des Palmsonntags gesungen. Der Papst vermehrte nun Palestrina's Einkommen im März 1591 auf jährlich 288 Scudi, die ihm dis an sein Ende blieben.

Eine Sammlung: *Magnificat* und eine: *Offertoria* gehören zu Palestrina's letzten Werken (1591 und 1593). Gegen Ende seines Lebens erfuhr er noch manches Freundliche von hohen Personen, welches er stets dankend erwiederte. Das Leben hatte auch ihn nicht über Rosen geführt. Er wusste jede kleine Huld des Geschickes zu schätzen. Zu Anfang des Jahres 1594 erkrankte der alte

Meister. Sein Freund, der heilige Filippo Neri, verliess ihn bei zunehmender Gefahr keinen Augenblick, und sprach ihm Worte des Trostes und Heiles zu. Am Morgen des 2. Februars 1594, am Feste der Reinigung Mariä, verschied er ruhig und selig. Sein Leichenbegängniss war sehr feierlich. Man begrub ihn zu St. Peter im Vatikan vor dem Altar der Apostel Simon und Juda. Sein noch ungedruckter Nachlass blieb in den Händen seines Sohnes Igino, der ihn, nicht immer rechtlich verfahrend (S. 119), theilweise zum Druck beförderte.

Von den gedruckten Werken gibt Baini im XIII. Abschnitt Nachricht, und zählt dann im XIV. auf, was sich in der päpstlichen Kapelle in den Archiven des Lateran, Vatikan, der Kirche St. Maria in Vallicella, in der Bibliothek des Collegio Romano so wie in der Vatikanischen Bibliothek noch an ungedruckten befindet (S. 126-138). — Eine sehr dankenswerthe Nachweisung, an welche sich Nachrichten über untergeschobene Werke und Einiges in Bezug auf Einwürfe Aelterer und Neuerer gegen die anerkannten schliessen. Der ungedruckten Werke findet man noch eine beträchtliche Anzahl *), unter ihnen Stücke von grösster Trefflichkeit. An die vorher erwähnte Uebersicht des frühern Musikzustandes schliesst sich dann (S. 167 - 174) eine Darstellung der zehn verschiedenen Stilarten, welche Baini in Palestrina's Werken gefunden haben will. Er steigt von dem kunstreich über-

*) Den Beweis liefert namentlich (S. 175 und 176) das Verzeichniss aller Werke Palestrina's, wie dieselben von Baini, zum Behuf einer zu besorgenden vollständigen Ausgabe, nach unserm Musiksystem in Partitur gebracht worden sind. Hier finden sich 3 Bücher Motetten, 1 Buch Hymnen, 2 Bücher Lamentationen, 1 Buch *Magnificat*, 1 Buch *Litanie*, 2 Bücher Messen; Alles noch ungedruckt. Mit dem Gedruckten zusammen bilden sie 36 Bände. Mit einer solchen Ausgabe würde die Welt freilich das dankenswertheste Geschenk erhalten.

ladenen Dunkel der frühesten Werke auf zu der siebenten, vollendeten Art, zu welcher die *Missa Papae Marcelli* gehört, und gibt einer jeden unter den andern besondere Schattirungen, wie Klarheit, Zierlichkeit, Lebhaftigkeit (*allegrezza*) und dgl. Schon Handler erklärt sich mit diesen Trennungen nicht einverstanden, und in der That fällt es schwer, sich von jeder Art eine deutliche Vorstellung zu machen, namentlich, wenn es heisst (vom zehnten Stil, S. 172): „dieser ist eine Vermischung des zweiten, achten und neunten Stils." Allerdings schreibt kein Dichter oder Setzer während eines langen Lebens immer gleich. Aber man hat sich vorzusehen, damit nicht statt der nothwendigen Verschiedenheit des Charakters in verschiedenen Lagen und Stimmungen, die durch das Kunstwerk selbst bedingte Verschiedenheit (z. B. eines Madrigales und Motette's) sich als eigene Stilart vordränge. Wir sind weit entfernt, dem würdigen Baini solche Verwechselungen Schuld zu geben. Desto leichter könnten Leser hinein verfallen. Sehr richtig bemerkt Kiesewetter (Geschichte der Musik S. 69), dass man für Baini's Ausdruck Stil immer das Deutsche „Setzart oder Schreibart" gebrauchen müsse, die gar wohl so verschieden genannt werden könne, wenn auch Palestrina's Stil nur Einer sei und bleibe. Aber Beispiele jeder Schreibart würden die Sache allein zur Klarheit führen, während jetzt nothwendig viel Unbestimmtes in den Vorstellungen der Leser zurückbleibt. Eine chronologische Reihenfolge der Kapellmeister an den drei Hauptkirchen Rom's: St. Johann in *Laterano*, St. Peter in *Vaticano* und St. Maria Maggiore, nach den Quellen entworfen, macht (S. 177) den Beschluss.

So reich an Belehrung und neuen Aufschlüssen ist dieses Werk. Böte es über Palestrina's persönlichen Charakter, über seine Neigungen und Ansichten eben so viel Auskunft dar, als über dessen Werke, so dürften wir es auch als Biographie zu den anziehendsten stellen. Aber die Sorglosigkeit der Zeitgenossen des Meisters,

Krieg und Verwüstung haben uns fast aller Erinnerungen dieser Art, — des eigentlich Belebenden in solcher Darstellung, — beraubt. Nur in den Werken tönt noch das edle Gemüth, die grosse Seele des Mannes, und wird so fort leben durch die Jahrhunderte.

III.)

Gabrieli; von Winterfeld.

Von einem hohen Gesichtspunct ausgehend und diesen nie aus den Augen verlierend, hat Hr. v. Winterfeld den Johannes Gabrieli und seine Zeit dargestellt. Ihm ist die Kunst nichts Vereinzeltes, sondern die Blüthe aller menschlichen Bestrebungen, und zu ihrer genaueren Kenntniss trachtet er deshalb nach klarer Einsicht in das Gedanken- und Gefühlsleben der Zeit, so wie der besondern Heimath, welcher sie entstammte. Daher erscheint Gabrieli hier gleichsam nur stellenweise in dem Gemälde der geistig-sittlichen Entfaltung Italiens und namentlich Venedigs am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts, aber er tritt überall auf mit der Bedeutung, welche die Kunstgeschichte ihm mit Recht zuschreibt. Freilich ist eben dadurch der Plan des Werkes sehr in das Breite gerathen, und man müsste diese Ausdehnung eines, wenn auch umfangreichen Stoffes beklagen, hielte nicht die immer lebendige, geistreiche Darstellung des Verfassers uns bis zum Ende fest, selbst da fest, wo wir von seinen Ansichten uns nicht überzeugt finden. Dazu kommt der geschichtliche Blick, das Hervorheben des Menschlichen und eine Fülle ästhetischer Bemerkungen, durch welche das Buch selbst dem nicht musikalischen Leser bedeutend werden muss. So wagen wir denn nichts, wenn wir dieser Arbeit, die der Verfasser bescheiden als Mitarbeit an dem grossen Werke der Kunstgeschichte bezeichnet, auch für die Zukunft dauernden Einfluss vorhersagen, so wie kein Verständiger sich von dem Buche trennen wird, ohne ein dankbares Gefühl gegen den Verfasser, der selbst

Bekanntes auf anziehende Weise in neues Licht zu stellen gewusst. Der erste Band besteht aus acht Hauptstücken und zwei Beilagen, der zweite aus nur zwei, aber sehr grossen Hauptstücken und drei Beilagen.

Das erste Hauptstück „Venedig und die Kirche des heiligen Marcus im sechzehnten Jahrhundert" entwirft ein klares Bild des grossartigen Staatslebens jener wunderbaren Inselstadt, geknüpft an deren Hauptkirche, St. Marcus, welche, gegründet 827, aus den Trümmern herrlicher erbaut von 977 – 1071, auch in der Folge öfters erneuert und 1148 unter dem Dogen Domenico Morosini mit dem gewaltigen St. Marcusthurm geschmückt, beständig Zeugniss ablegt von dem Glanze, aber auch von den Wechselfällen Venedigs.

Der Verfasser hat diesem Abschnitt grosse Vorliebe zugewandt, und es wäre somit unbillig, mit ihm zu rechten über die Ausführlichkeit mancher Darstellungen, die, z. B. (S. 8 – 12) die Händel mit Papst Paul V. (Borghese) im Jahr 1605, nicht viel mit Gabrieli und der Tonkunst zu thun haben.

Das zweite Hauptstück (S. 19 – 33) macht uns bekannt mit „Venedigs Anstalten für kirchliche Tonkunst, und den älteren Tonmeistern bis auf Johannes Gabrieli."

Wahrscheinlich erhielt die St. Marcuskirche gleich nach ihrer Gründung einen Sängerchor, ohne dass jedoch die Häupter des Staates vorzügliche Aufmerksamkeit auf denselben richteten. Im Jahr 1318 endlich wird Meister Zucchetto als Organist von St. Marcus genannt, und seitdem ist die Namenreihe seiner Nachfolger ohne Unterbrechung bis zu den neuesten Zeiten aufbehalten. Wahrscheinlich ist in jenem Jahr auch die erste Orgel in der St. Marcuskirche (von einem Deutschen) errichtet, obgleich es schon früher Orgeln in Venedig gab (S. 20). Ueber die Beschaffenheit dieser ältesten Orgeln und nachmalige Verbesserungen wird manches Beachtenswerthe

mitgetheilt. Im Jahr 1491 besass die Kirche zwei Organisten und ein geübtes Sängerchor, aber der Anfang des 16. Jahrhunderts erst brachte den heiligen Gesang dort zur eigentlichen Blüthe. Am 12. December 1527 wird Adrian Willaert aus Brügge in Flandern zum Sängermeister in St. Marcus erwählt, von dem eine tiefsinnige, höchst eigenthümliche Entwickelung beginnt. Willaert hatte in Paris erst die Rechte studirt, dann den musikalischen Unterricht des Johannes Mouton, eines Schülers des berühmten Josquin des Prés, genossen. Seine vorzüglichsten Schüler wiederum sind Giuseppe Zarlino, der Manches über Tonkunst geschrieben, und Cyprian de Rore, geboren zu Mecheln, 1516, gestorben 1565, beide Nachfolger ihres Meisters, und, besonders der letztere, auch als Setzer ausgezeichnet. Nicht minder besass die Kirche treffliche Organisten, Jacquet von Berghem, der letzte Niederländer, welcher an derselben diente, Hieronymus Parabosco und Claudio Merulo von Correggio (geboren 1532), unter welchen besonders der letztere bis zu seinem Ende (vermuthlich 1604) grosses Ansehen genoss.

Mit dem dritten Hauptstück (S. 34 - 53) „Johannes Gabrieli, dessen Lebensverhältnisse und Zeitgenossen" nimmt die Hauptaufgabe des Ganzen ihren Anfang. Bald aber zeigt sich, dass des eigentlich Biographischen nicht viel sein könne, aus Mangel an Nachrichten. Johannes Gabrieli wurde zu Venedig, wahrscheinlich gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, geboren, und der Name deutet auf Abstammung von einem edlen Geschlechte. Sein Oheim, Andreas Gabrieli, einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler seiner Zeit, wurde 1556 als Organist an der zweiten Orgel der St. Marcuskirche angestellt, und behielt diese Stelle dreissig Jahre.

Es war damals die Blüthenzeit Venedigs, dem die Liga von Cambrai (1508) zwar den Einfluss auf die grossen Staaten Europa's, aber nicht Selbstgefühl und Volkskraft

geraubt hatte. Das Siegesfest wegen des Seetreffens bei Lepanto gegen die damals noch gefürchteten Türken (1571), alsdann der Empfang Heinrich's III., Königs von Frankreich (1574), gaben Anlass zu grosser Pracht, und dabei auch zu musikalischen Hervorbringungen Andreas Gabrieli's. Im Jahr 1584 wird derselbe zum ersten Organisten an St. Marcus ernannt. Der Nürnberger Hans Leo Hassler, später als Tonsetzer in Deutschland hochberühmt, kam in demselben Jahre nach Venedig, um Andreas Unterricht zu geniessen, und wird Johannes Gabrieli's inniger Freund. Dieses Verhältniss blieb nicht ohne merkwürdige Folgen, so wie denn Johannes Gabrieli schon 1575 als tüchtiger Tonsetzer auch in Deutschland Ruf und dadurch die Zuneigung der edlen Fugger, besonders der Söhne des Marcus Fugger, Jacob und Georg, besass. Ob er selbst Deutschland besuchte, ist ungewiss. Nach seines Oheims Tode (1586) wird Joh Gabrieli Organist der ersten Orgel von St. Marcus. Im Jahre 1597 am 4. Mai feierte der Doge Marino Grimani die Krönung seiner Gemahlin Morosina mit verschwenderischer Pracht. Die Beschreibung derselben (S. 43–46) gehört zu den lebendigsten Stellen des Buches, (obgleich die Tonkunst dabei keine hervorleuchtende Rolle spielt,) weil der eigene, hochstrebende Sinn des Freistaates darin abermals, kurz vor dem Erlöschen, hervortritt. Spät erst erwachte hier die Liebe zur Tonkunst, und alsdann mit starker Neigung zu dem leidenschaftlichern Character der damals zuerst versuchten Oper. In diese Richtung hat Johannes Gabrieli eingegriffen, aber auf seine Weise Sein Ruhm war zu Anfange des 17. Jahrhunderts weit verbreitet. Im Jahr 1609 kam Heinrich Schütz, geboren zu Köstritz im Vogtlande den 8. October 1585, gestorben 1672 als Kurfürstlich Sächsischer Hofkapellmeister zu Dresden, nach Venedig, um Gabrieli's Schüler zu werden. Bis zu des Meisters Tode, 1612, verliess er denselben nicht, und bekannte stets mit grosser Ehrfurcht, wie viel er ihm verdanke.

Ausserdem wird als Schüler des Johannes Gabrieli genannt sein Landsmann Aloysio Grani, und als Amtsgenossen von Auszeichnung Balthasar Donato, als Sängermeister, nach Zarlino's Tode (1590), Johannes Croce, erst (1596) Mithelfer, dann 1603 Nachfolger des Donato, endlich Julius Cäsar Martinengo aus Verona (1609), Croce's Nachfolger, dem wiederum 1613 Claudio Monteverde aus Cremona, als Neuerer in der Tonkunst sattsam berufen, folgte. Auf diese Einzelheiten beschränkt sich fast Alles, was wir über Johannes Gabrieli's Bildung und Schicksale wissen. Nun macht der Verfasser grosse Anstalten, um über die innere Entwickelung seines Geistes höhere Klarheit zu verbreiten.

Dies geschieht durch das vierte, fünfte, 6te und 7te Hauptstück. Sie handeln: über „den gregorianischen Kirchengesang, dessen Bedeutung und das Verhältniss der alten belgischen Tonmeister zu demselben, zumal Adrian Willaert's, des Stifters der venedischen Tonschule, (S. 54 – 73), die Kirchentöne (S. 73 – 108), Willaert's Schüler und Nachfolger: Cyprian de Rore, Zarlino, Claudio Merulo, Andreas Gabrieli und deren Verdienste um harmonische Entfaltung (S. 108 – 124), endlich über die Rhythmik der älteren Tonmeister (S. 124 – 147).

Offenbar geht der Inhalt dieser Abschnitte weit hinaus über den Plan des vorliegenden Werkes, und gehört mehr zu einer selbständigen Geschichte der Tonkunst. Nicht minder liegt jedoch am Tage, dass gerade in diesen Untersuchungen über eine Reihe der schwierigsten Gegenstände, wesentlich der Werth des Ganzen begründet sei, und so wird der Fehler zum Lobe. In diese Untersuchungen indess tiefer einzugehen, erlaubt weder der uns hier verstattete Raum, noch die mit der Sache selbst verbundene Dunkelheit, welche nur zunimmt, wenn man Einzelnes ausser dem Zusammenhange behandelt. Für diejenigen unserer Leser, welche dem Gegenstande selbst nicht fremd sind oder bleiben wollen, ist ohnedies ge-

naue Prüfung der genannten Abschnitte in ihrer ganzen Ausdehnung unerlässlich. Nur aufmerksam machen wollen wir auf die hohe Bedeutung, welche den Kirchentönen hier siegreich gerettet, auf den bedeutenden Werth, der dem Volksgesang in der Kirche zugesprochen wird, wobei des Verfassers kirchliches Bekenntniss nur hin und wieder in einem leisen Schatten, geworfen auf die katholischen Kirchengesänge, hervortritt, während die sinnvolle Mystik des katholischen Ritus sonst überall die lauteste Anerkennung bei ihm findet. Nicht zu übersehen ist ferner die Nachweisung, wie durch Cyprian de Rore die Chromatik eingeführt wurde, um dem Worte lebendigere Betonung, der Harmonie besondere Kraft zu verleihen (S. 115 ff.). Damit war nun freilich dem leidenschaftlichen Streben, folglich der Weltlichkeit, Eingang in die Kirche eröffnet, aber sehr richtig bemerkt Herr v. W. (S. 120.), dass es sich eben um Vermittelung, Sänftigung, Verklärung des Leidenschaftlichen handele durch die Andacht des Gemüthes, welche dem Setzer freilich nie und nirgend fehlen darf. Diese Richtung bildet nun das Unterscheidende der venedischen Schule, während die römische bei Palestrina's heiligem Ernste beharrte. So steht die venedische Schule in der That der neueren Zeit näher, und beide Gabrieli, Oheim und Neffe, haben in diesem Sinne gewirkt, wenn es auch in Andreas Werken Hrn v. W. nicht gelungen ist (S. 121), chromatische Gänge aufzufinden. Nicht weniger lehrreich erscheint der Abschnitt über die Rhythmik, aus welchem wieder die Auseinandersetzung über Canon (S. 142), oder wie es damals hiess *Fuga* (ein mittelalterliches Wort für Jagd und Jagdrecht, s. *Du Cange*, *Glossar.*), als ein Treibjagen der Stimmen (die Regel ist *Canon*), Motette auf einen heiligen Spruch gegründet (*motetus* von dem franz. *mot*) und Madrigale (von *materialia*, weil sie irdische Gegenstände behandelten), welche beide jedoch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts wesentlich nicht verschieden waren in Bezug auf Form und Behandlung.

Mit dem achten Hauptstück kehrt der Hauptgegenstand zurück: „Johannes Gabrieli in seiner früheren künstlerischen Thätigkeit bis zum Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts. Sein Verhältniss zu Palestrina und Orlando Lasso.“ (S. 147 – 196).

Sehr schön ist der Eingang über die innige Zusammengehörigkeit des künstlerisch Schönen und des Heiligen in der von himmlischen Gedanken durchwehten Tonkunst (S. 151). „So ist nun der Bund geschlossen zwischen zweien Künsten, welche an die zumeist entgegengesetzten Stoffe geknüpft (nämlich bildende Kunst und Musik) ihrem innersten Wesen nach einander zu widerstreben scheinen. Das irdische Heiligthum der Kirche ist nicht mehr ein kaltes Sinnbild des Dauernden, des Ewigen in dem Wechsel des Zeitlichen, es ist eine Heimath des Lebens geworden. Die Töne verhallen nicht mehr flüchtig, ein leerer Sinnenrausch; wie dem ewigen Leben der Quell des irdischen zuströmt, sind sie, dem Stoffe nach, dessen eigenstes Bild, zu Verkündigern des ächten Seyns geworden; und verklingen sie auch schnell dem äussern Ohre, ihr Bild vermögen sie fest dem Gemüthe einzuprägen, das sie in Glauben und Liebe bewahrt, in Hoffnung einer Zukunft entgegenschauend, wo einer seligen Gegenwart ewige Loblieder enttönen werden. So, in einem doppelten Gesichte, hat das Wesen des himmlischen Paradieses dem grossen Dichter sich erschlossen. Einen klaren Strom erblickt Dante, von dessen Ufern tausend Blumen hinunterblicken und sich spiegeln in ihm; leuchtende Tropfen sprühen aus ihm in die Kelche der Blumen; dann, durch ihren Duft erfrischt und berauscht, tauchen sie wieder hinab in die Fluth. Kaum aber hat nur der Saum seiner Augenlieder von jenen Tropfen getrunken, so thut in wachsendem Lichte seinem immer mehr gestärkten Auge die Schaar der Seligen sich kund, einer weissen Rose gleich, welche Duft des Lobes der ewigen Frühlingssonne zuhaucht, in welche die Schaar der Engel, Friede bringend, heilige Gluth anfachend, den

Bienen gleich sich hinabsenkt.“ (Dante, Paradies, Gesang 30, Vers 61 69 und G. 31, Vers 1 - 21).

So ist denn Fugenkunst und Chorgesang der Kirche eigen, und sehr richtig wird (S. 153) erinnert, dass zwar ein sorgfältig geübter Chor die Gemeinde vertreten, nie jedoch opernhafte Lebhaftigkeit des Ausdrucks den würdevollen Ernst, den innigen, tiefen Frieden des gläubigen, hoffnungsreichen Gemüthes verdrängen dürfe. Selbst Angst und Seelenkampf geben sich hier nicht in wild aufgeregten Klängen, sondern in dem grossartigen Ernst eines höhern Strebens kund. Dies war der Geist der kirchlichen Gesänge in der letzten Hälfte des 16. Jahrhundertes, und ihm entsprachen trefflich die Kirchentöne, die *Dur* und *Moll* so eigen mischen, und jedesmal in dem *Dur* Accord schliessen, wenn auch in den so häufigen halben Schlüssen dem schliessenden Dreiklange der auf der Unterquinte seines Grundtones ruhende (harte oder weiche) Dreiklang vorangeht. Aber mit dem Schluss des Jahrhunderts griff Weltlichkeit der Gesinnung überall ein, und die Kirchentöne hörten auf, wenn auch in dem Choralwesen der von der Kirche Getrennten ein schwacher Nachhall sich erhielt. — Gabrieli's frühere Werke erschienen zu Venedig 1587 und 1597. In jener Sammlung finden sich Johannes G. Arbeiten mit denen seines Oheims zusammengestellt, in dieser ist der erste Theil der *Symphoniae sacrae*, sechs und vierzig Gesänge und siebzehn Instrumentalstücke. Die fünf geistlichen Gesänge der Sammlung von 1587 bewegen sich in drei Kirchentönen, dem äolischen, phrygischen, in ursprünglicher Höhe und Versetzung, und dem dorischen allein in der Versetzung. Drei derselben werden von dem Verfasser einer genauern Zergliederung unterworfen, wobei stets auf die Zugabe, die Beispielsammlung im dritten Theile verwiesen worden ist.

Diese letztere Sammlung gereicht dem Werke zur besondern Zierde, und verschafft dem Leser den Vor

theil, mit eignen Augen zu sehen. Zugleich enthält sie eine Reihe anziehender Compositionen bequem in Partitur gesetzt, die man mit grösster Mühe vielleicht an wenig Orten Deutschlands so zusammen finden möchte. Auf ähnliche Weise betrachtet Herr von W. alsdann (S. 163 ff.) mehrere Stücke der zweiten Sammlung, Bittgesänge und Lobgesänge enthaltend. Das *Magnificat*, dessen einfache Grösse richtig erkannt ist, gibt Anlass zu einer Bemerkung (S. 174) über sogenannte „Verirrungen der Lehre und ausgearteten Dienst" in der alten Kirche, die, wenn sie je wahr seyn könnte, bei dem *Magnificat*, einem der erhabensten Lobgesänge des Herrn, ganz grundlos erscheint.

Warum erkennt man nicht vorurtheilsfrei an, was wahr ist, dass alles wirklich Tiefe und Grossartige in der Gottesverehrung der verschiedenen christlichen Bekenntnisse bereits in der alten Kirche da war? — Die Geschichte der Musik drängt, sollte man glauben, diese Ueberzeugung fast noch lebhafter auf, als selbst die Geschichte der kirchlichen Baukunst, Malerei und Bildhauerei. In der innigen Verknüpfung von Wort und Ton, dem höchsten Ausdruck des frommen Gemüthes, findet Herr v. W. ganz richtig den Kern des ächten Kirchengesanges (S. 191), und rühmt Johannes Gabrieli's Streben zu diesem Ziele. Wenn dagegen, in dem Folgenden, angedeutet wird, die wirkenden Ursachen der Kirchentrennung seien eben das Kräftigende und Erwärmende selbst in den Gesängen der spätern katholischen Meister gewesen, so lässt sich gegen diese einseitige Behauptung Vieles in Erinnerung bringen. Wenigstens bleibt unbestritten das Schönste und Erhebendste in diesen Gesängen eben der grossartige Einklang der Gefühle, das in Seligkeit Gott suchende, himmelwärts gewendete Auge, dem Alles Zeichen und Sinnbild des Ewigen, Ueberweltlichen wird, und eben darin zeigt sich ja der Geist der alten Kirche vorzugsweise von Anfang her wirksam, so verschieden auch die Gestalten seyn mochten.

Am Schlusse dieses Abschnittes werden Gabrieli's Tonfülle und Beweglichkeit mit Orlando Lasso's sinnigem Figurenprunk und Palestrina's erhabener Reinheit treffend zusammengestellt.

Die erste Beilage enthält das Verzeichniss der Sängermeister und Organisten an der Kirche des heiligen Marcus, laut deren Archiven, die zweite verbreitet sich über Notendruck und Musikhandel zu Venedig im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte. Den Anfang machte Ottavio Petrucci von Fossombrone 1502 mit einer Ausgabe von 5 Messen des Josquin. Eines der letzten in Venedig erschienenen grossen Werke scheinen die 50 ersten Psalmen von dem venedischen Patricier Benedetto Marcello zu seyn, die 1724 bis 1727 herauskamen.

Das erste Hauptstück des zweiten Theiles schildert die neue Richtung der Tonkunst zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Die geistliche Innigkeit und Reinheit mischte sich mit irdischer Leidenschaft; bald ward letztere Hauptziel alles künstlerischen Schaffens; so entstand die Oper, deren Einfluss sich schnell auf die andern Zweige erstreckte. Dies geschah zu Florenz, wo gegen Ende des 16ten Jahrhunderts im Hause des Grafen Johann Bardi sich eine Gesellschaft geistreicher Freunde des griechischen Alterthums zu versammeln pflegte. Einst kamen sie auf den Gedanken, die mit Gesang und Spiel begleitete Tragödie des Alterthums herzustellen. Giulio Caccini, Emilio del Cavaliere, Christofano Malvezzi und Luca Marenzio unternahmen 1589, in Wechselchören von Nymphen und Hirten, Bewohnern von Delos, Apollo's Kampf mit dem Drachen Python darzustellen. Aus diesem und ähnlichen Versuchen entstand um 1600 die Oper. Jacob Peri setzte um 1594 schon die „Daphne", eine Umarbeitung des Drachenkampfes, Emilio del Cavaliere liess 1600 eine

„Eurydice“ erscheinen. Aber auch Peri bearbeitete nach einem erweiterten Plane die Eurydice, und so gilt er mit Recht, obgleich von Caccini unterstützt, als Erfinder der neuen Gesangesart (S. 20). Nun bemächtigte sich ihrer Claudio Monteverde, dessen Orfeus (1607) und Ariadne (1608) am Hofe zu Mantua aufgeführt, bald grossen Ruf erhielten. Von der Würde und Herrlichkeit der alten Tragödie war in diesen Werken freilich keine Ahndung; sie gingen hervor aus der Prunksucht und Schwelgerei eines verderbten Hofes, und damit war auch ihr eigner sinnlich lebhafter, leidenschaftlich unsteter Charakter entschieden. Monteverde, lebhaft und geistreich, sucht in der Verbindung von Dissonanzen, in raschen Uebergängen ein Mittel, auch geistlichen Compositionen höheren Reiz zu verschaffen. Ihm war die neue Erfindung im höchsten Grade willkommen, um auch das Seltsamste zu wagen. Der „Tanz der Spröden“ (*ballo delle ingrate*), gedichtet von Ottavio Rinuccini, am Hofe zu Mantua, unter eigner Mitwirkung des Herzogs und seiner Hofdamen und Ritter aufgeführt, gränzt an das Abenteuerliche (S. 37 - 40). Aber nicht nur durch absichtliche Missklänge, durch Rhythmenwechsel haschte Monteverde nach Ausdruck, er bediente sich auch verschiedenartiger Instrumente, zur Begleitung und Ausfüllung. So ist die neuere Richtung vollständig gegeben. Auch nachdem er Sängermeister an St. Marcus zu Venedig geworden, blieb er auf diesem Wege, und setzte nun Messen und Motetten zwar kirchlich, doch mit Einmischung der erwähnten Ausdrucksmittel (S. 52 f.). Um dieselbe Zeit erfand Ludovico Viadana zwar nicht den Generalbass oder gar die Bezifferung, wie man irrig oft angenommen (S. 59 - 63), aber doch, wie er in der Vorrede seiner „heiligen Concerte“ (erst Venedig 1605, dann Frankfurt am Main 1609) selbst sagt, eine vollständigere Art der Partitur, welche den ganzen Zusammenhang des Harmonieen-Gebäudes enthielt, also dem Gesange wesentlich, nicht, wie bisher, zufällig, zur Grundlage diente. Bezifferung findet sich bei Via-

dana keine, wesshalb Prätorius ihn tadelt (S. 63). Immer aber bereitete Viadana eine höhere Entwickelung der Melodik vor.

Im zweiten Hauptstücke wird „Johannes Gabrieli in seiner spätern Kunstthätigkeit und seinem Einflusse auf die fernere Entwickelung der Kunst" dargestellt (S. 65 – 224). Hier tritt der in der Mitte zweier bedeutenden Zeitalter lebende und wirkende Meister in das wahre Licht. Wir sehen ihn als Chromatiker, aber auch in seinen weltlichen Gesängen (Madrigalen) entschieden dem Geistlichen zugethan (S. 72 f.). Seine Chromatik ist nicht mehr bloss „Umfärbung" der Töne, welche in der diatonischen Tonleiter ohne Schärfung oder Erniedrigung geblieben wären, sondern auch Anwendung solcher Tonverhältnisse, welche in jener Leiter gar nicht vorkommen, folglich Erweiterung derselben durch den kleinen Halbton, die übermässige Secunde, die verminderte und übermässige Terz, die verminderte Quarte, die verminderte und übermässige Octave, die verminderte Septime, die verminderte und übermässige Sexte, die übermässige Quinte, die nun mittelbar, wie es zum Theil schon Cyprian de Rore und Andere versucht, oder unmittelbar eintreten, wie von Johannes Gabrieli, namentlich in spätern Werken häufig geschehen ist. Doch war dies mehr in weltlichen Gesängen der Fall, als in geistlichen. Viel kühner verfuhren dagegen seine Zeitgenossen, der Fürst Carlo Gesualdo von Venosa und Luca Marenzio. In das Einzelne dieser scharfsinnigen, meist durch Beispiele erläuterten Erörterungen einzugehen, verbietet uns der Raum. Alsdann wird gehandelt von Gabrieli's Verdienst um begleiteten Gesang, Orgel- und Instrumentenspiel (S. 97 – 146), das allerdings sehr gross erscheint, indem Claudio Merulo und Johannes Gabrieli die Gründer unserer heutigen, selbständig ausgebildeten Instrumentalmusik, die Schöpfer der meisten derjenigen Formen gewesen, welche noch heute, wiewohl unter andern Namen, und eigner, feiner ausgearbeitet, vorwalten (S. 111).

Dies und Anderes wird demnächst an einer Reihe von Beispielen erwiesen, deren kunstverständige Erörterung musterhaft genannt werden muss. Daran knüpft sich eine Abhandlung über den Ursprung des Oratoriums und Gabrieli's Verhältniss zu demselben (S. 146 – 168). Die doppelte Art des Oratoriums, als Gespräche, Herzensergiessungen, Betrachtungen bestimmter Personen und als geistliches Drama, von welchen letztere mehr den Protestanten eigen ist, wird vorher bezeichnet, und der Ursprung solcher geistlicher Dramen aus den „Mysterien" des Mittelalters hergeleitet. Philipp Neri, um 1515 zu Florenz geboren, im Jahre 1551 in Rom zum Priester geweiht, richtete 1558 bei der Kirche *San Girolamo della carità* mit Bewilligung der Obern einen Betsaal, „*Oratorio*", ein, in welchem geistliche Zusammenkünfte mit Gebet und Gesang Statt fanden. Des edlen Mannes Bestreben fand Anerkennung und 1575 bestätigte Papst Gregor XIII. die Stiftung des „Vereines vom Oratorium", dessen Mittelpunct nun die Kirche *S. Maria in Vallicella* wurde. Milde Lehre, heiliger Ernst war dessen Zweck. Auch die Tonkunst wirkte dazu mit. Animuccia, Palestrina, Nanini, Anerio, Marenzio pflegten den neuen Zweig geistlicher Tonkunst, durch drei- und vierstimmige Gesänge. Als in Florenz das musikalische Drama erfunden wurde, führte man zu Rom geistliche Spiele dieser Art auf, zuerst eine Allegorie, *l'anima ed il corpo* (1600), gedichtet von Laura Guidiccioni, gesetzt von Emilio del Cavaliere. Aehnliche Werke folgten. Eines ganz andern Ursprunges ist das Oratorium in der protestantischen Kirche Deutschlands. Aus den heiligen Gesängen, namentlich in der Charwoche, entstand ein belebter Vortrag, durch den Gesang des Chores unterbrochen. Später trat dann auch das Dramatische hinzu. Gabrieli (S. 159) steht zu dem Oratorium weder nahe noch fern im Verhältniss, aber in seinen geistlichen Werken offenbart sich schon die rege Theilnahme der Gemeinde, Freude und Schmerz, welche dem deutschen Oratorium später das Daseyn gab. Dies wird an dem Todtenamt, besonders

dem *Dies irae* schön versinnlicht (S. 160 ff.), so wie an mehren Antiphonieen und Responsorien Gabrieli's.

Die V. Abtheilung handelt von Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz (S. 168 - 212), welcher die in Italien empfangene Anregung mit deutschem Gemüth fortbildete, so dass Wortausdruck, Gefühl und Andeutung jeder Seelen-Bewegung vernehmlich heraustraten. Die Verherrlichung des Wortes wird dabei als Hauptzweck des evangelischen Gottesdienstes und als des Schütz besonderes Ziel bezeichnet, und über seine Werke Treffendes bemerkt. Die VI. Abtheilung gibt zum Schluss einen allgemeinen Ueberblick des von Gabrieli und seinen Zeitgenossen Geleisteten. Zwei Richtungen der Tonkunst standen damals neben einander: die ernst abgeschlossene, die den Ton mit dem heiligen Worte verkörpernd, in jeder Entfaltung den ganzen Werth ihrer himmlischen Quelle auszusprechen schien, und die beweglichere, mehr auf das Leben und Empfinden der Einzelnen begründete, „das Wort in den Ton einbildende" (mit dem Verfasser zu reden), welche neuer Kunstmittel nicht entbehren mochte.

Dass Gabrieli zu der letzten neigte, die im Laufe der Zeit die ältere Schwester fast gänzlich verdrängt hat, ist augenscheinlich; schwer lässt sich über den Vorzug zwischen beiden entscheiden. Denn die ganze Weltanschauung der Menschen ist seit drei Jahrhunderten verändert. Die Kirchentrennung ist allerdings ein Zeichen dieser Umwandelung, wie der Verfasser S. 214 andeutet, und wahrlich nicht das geringste, und noch weniger ist Alles erfreulich, was damit zusammenhängt. Indess hat die Sache zwei Seiten *), und wir werden wohl thun, Träume

*) Darüber hat sich trefflich ausgesprochen das Büchlein über Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1826.

und Wirklichkeit nicht zu verwechseln. Keine Zeit kommt je so wieder, wie sie gewesen; denn ewiger Wandel ist der Grundzug alles Menschenwesens, und auch in dem Leben der Völker lässt sich Blüthe und Verfall nur in den seltensten Fällen als Gegenwart nachweisen. Sie ist ein Punct, der dem sinnenden, urtheilenden Geiste mehr oder minder klar vorschwebt, dem die einzelnen Thaten und Erscheinungen sich nähern, oder von ihm entfernen. Für die Kunst liegt das Wahre und Gewisse in einem höchsten Ziele, das wir Idee zu nennen pflegen. Aber wie verschieden sind die irdischen Gestalten, in welchen die Idee sich verkörpert! Wie selten erfüllt ein Kunstwerk uns mit dem Gefühle süsser Befriedigung, dass die Idee ihren wahrsten, eigensten Ausdruck gefunden! — Und wie schwer fällt es erst dem ungeübten Auge, in der fremdartigen Weise dennoch das Höchste und Schönste zu erkennen! — So ist es auch in der Tonkunst unendlich schwer, erfüllt von dem edelsten Verlangen nach Reinheit und Erhabenheit, mit demjenigen sich zu befreunden, worin dem Höchsten störende Nebenzüge beigemischt sind, und noch weniger vermag ein Auge, verwöhnt durch den trüben Lampenschimmer des modischen Treibens zur ewigen Sonne grossartiger Musik aufzublicken. Verlangen wir daher nicht Unmögliches, wenn uns dünken will, eine Zeit lasse sich in die andere gleichsam auflösen und so sich selbst, gleichviel als guter oder böser Geist, vorführen? — Genug, wenn nur die Hauptrichtung zum Wahren geht. Dante (um von der Poesie ein Gleichniss zu entlehnen) thut Himmel und Hölle vor unsern Blicken auf, so wie Shakspeare, alle Geheimnisse der Menschenbrust. Aber der Britte steht dem Florentiner, der, gleich ihm, der Grösste seines Zeitalters war, nicht so fern, als die neuere Tonkunst jener alterthümlichen; und doch sind diese Dichter im Innersten verschieden, wie ihr Himmel und ihre Hölle. Die Gegenwart, in ihrer Leidenschaft, ihrem ruhelosen Treiben, vermag jenes Frühere nicht mehr zu verstehen. Aber sie lebt, und was der Dichter sagt: „Der Lebende hat Recht", das gilt im besten Sinne auch von der Kunst.

Dr

Siona, Auswahl classischer Chorgesänge. Erstes Heft, enthaltend Fugetten und Fugen von *Gottfr. Heinr. Stölzel.*

Zurich bei Hans Georg Nägeli und Comp. Pr 5 Rthlr.

Das vorliegende Heft liefert eine wahrhaft schätzbare Sammlung von nicht weniger als zwanzig kurzen fugirten Hymnen, überall gottesfürchtig erbaulichen und — wenn Referent, ein gott- und bibelloser Mensch, nicht irrt, — meist biblischen Inhaltes, — welche, da sie sämmtlich nicht eben schwierig auszuführen, mitunter sogar beinah gar einfach sind, vielen Gesangvereinen so wie auch Lehranstalten willkommen sein müssen und werden.

Dass die Ausgabe sowohl in Partitur als auch zugleich in ausgesetzten Stimmen vorliegt, und dass diese letztere auch eigens in beliebigen Quantitäten zu mässigem Preise zu haben sind, wird der *Siona* den Eingang überall eben so sehr erleichtern, als sie es verdient und als wir es ihr herzlich gönnen.

Dr. *Zyx.*

Cent Leçons pour le Violoncelle, accompagnées d'un second Vcelle, composées; par *J. J. F Dotzauer.* Op. 123. Troisième suite.

Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. fl. 3 6 kr.

Desgleichen 4me suite.

Ebendaselbst. Pr. 1 fl. 48 kr.

Die hier vorliegenden Sammlungen bilden bereits die dritte und die vierte Suite der Dotzauerschen *Méthode.* Auch von diesen Heften ist nichts Anderes zu sagen, als was bereits von allem Vorangegangenen aus der Feder des trefflichen Dotzauer zu sagen war, nämlich überall nur Gutes.

Dr. *Aab.*

Der Abend auf der Alp. Gedicht von *F. Wagner*, in Musik gesetzt von *A. Horstell.*

Kassel, Verlag von G. Franke. Pr. 12 Ggr.

Das ganze Werkchen, eine Partitur für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Blasinstrumenten, bildet eine recht gefällige, ja wirklich schöne Idille, welche, bei passender Gelegenheit aufgeführt, recht glückliche Wirkung thun wird, und deren wir mit Vergnügen vorzüglich in der Absicht erwähnen, um den, wie es scheint, jungen Künstler (er ist Mitglied der Kurfürstlich Hessischen Hofcapelle) in seinem Streben zu ermuntern.

Rd.

Das arme Kind. Gedicht von *Otto Weber*, für eine Basstimme, mit Begleitung des Pianoforte und Violoncells (auch des Pianoforte allein) componirt von *Eduard Tauwitz*

Breslau, bei Leukard. 10 Gr.

Wenn die vorliegende Composition — wie wir nicht anders wissen — erst vor ganz Kurzem erschienen, so hat Herr Tauwitz die beste Zeit verfehlt; — wär er ein Paar Jahre früher damit hervorgetreten, wo das Interesse Europa's für das „arme Kind" noch so frisch und lebhaft war, — seine Composition des rührend ansprechenden Textes hätte eine europäische Berühmtheit gewinnen können. —

Die Musik besteht im Grunde zwar nur in einer, vier Doppel-Strophen lang durchgeführten ernsten, Marschmelodie, welche jedoch den Textworten überall zweckmässig angepasst ist und so ein wirkungs- und ausdruckvolles Ganze bildet, welches, aus dem Munde eines irgend sinnigen Sängers, nicht ohne Interesse gehört werden wird, (was vielleicht noch mehr der Fall wäre, wäre die Begleitung weniger mit Notenspiel überladen).

Das Titelblatt ziert ein Bild Napoleons, der sein armes Kind zu sich in den Himmel emporhebt; — den Vorgrund bildet eine vom Sturm gebrochene Eiche.

Dr. *Aab.*

Hymni in sacris pro defunctis usitati, viris cantandi, tubis barytonis adclangentibus; auctore *Wencellawo Emmanuele Horac.*

Commusi veneunt apud Marcum Berra, Pragae Bohemorum.

Mit Auszeichnung erwähnt Referent dieses blos für einen vierstimmigen Männerchor mit alleiniger Begleitung dreier Posaunen geschriebene, schöne Requiem eines, ihm bis jetzt unbekannt gewesenen Componisten, welcher in dieser einfachen und nicht schwer ausführbaren, aber doch gediegenen und, was noch mehr ist, gedachten und gefühlten Composition, Sachkenntniss, Gewandtheit und Kopf und Herz beurkundet.

Dass der Periodenbau und declamatorische Rhythmus einzelner Stellen, z. B. des *Dies irae*, des *Benedictus*, an Mozart erinnern, kann dem, im Ganzen originalen, Werke nicht als Vorwurf gelten.

Nicht blos für die Kirche, sondern auch Singvereinen verdient es empfohlen zu werden, — auch selbst da, wo es etwa an Posaunenbegleitung fehlt, indem diese, wenn auch nicht ganz *ad libitum*, doch von der Art ist, dass sie durch andere Blasinstrumente, — in der Kirche durch die Orgel, — oder selbst auch durch ein Fortepiano, ersetzt, allenfalls auch ganz entbehrt werden kann.

GW